This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

GENERAL LIBRARY
OF
University of Michigan
Presented by
Mrs. Morris
January 1896 1900

Georg Friedrich Händel.

99837

Georg Friedrich Händel.

Sein Leben und seine Werke

dargestellt

von

August Reißmann.

Berlin und Leipzig.
Verlag von J. Guttentag
(D. Collin).
1882.

Music-X
ML
410
.H13
H47

Trans. to
Mus-X
1.14.64

Inhalt.

Seite

Erstes Kapitel.
Die Jugendzeit 1

Zweites Kapitel.
In Hamburg (1703—1707) 8

Drittes Kapitel.
Die Werke dieser frühesten Periode 16

Viertes Kapitel.
In Italien, London und Hannover 38

Fünftes Kapitel.
Die italienischen Opern 46

Sechstes Kapitel.
Wieder in London 66

Siebentes Kapitel.
Die neuen Werke (1712—1720) 72

Achtes Kapitel.
Die italienische Oper in London 87

Neuntes Kapitel.
Auf der Höhe des Schaffens 107

Zehntes Kapitel.
Bach und Händel 181

Notenbeilagen.

Berlin. Mus. 2-24-37

Vorrede.

Wiederholt ist auch das äußere Leben und die Wirksamkeit G. Fr. Händels behandelt worden; in großer Ausführlichkeit noch in jüngerer Zeit von Friedrich Chrysander (Leipzig, Breitkopf und Härtel I 1838; II 1860; III 1867). Für die sach- und fachgemäße Darstellung der eigentlichen künstlerischen Thätigkeit des Meisters ist in allen diesen Werken wenig geschehen, so daß das vorliegende, mit welchem der Verfasser, dem Wunsch der Verlagshandlung entsprechend, wieder die Reihe seiner biographischen Arbeiten erweitert, als ein erster Versuch gelten muß, des Meisters innere Entwickelung zusammenhängend darzustellen und eine unparteiische Würdigung seiner Bedeutung für die Kunstgeschichte zu geben.

Leipzig, im Juni 1881.

Der Verfasser.

Erstes Kapitel.

Die Jugendzeit.

Wie Gluck, so konnte auch Händel kaum von seinen Vorfahren Neigung und Beruf zur Musik überkommen haben. Diese waren nicht — wie bei seinem großen Zeitgenossen Johann Sebastian Bach — Cantoren und Musikanten von zum Theil ungewöhnlicher Begabung und Bedeutung, sondern, soweit sie bekannt sind, schlichte Handwerker und Bürger. Der Großvater, Valentin Händel, in Breslau 1582 geboren, wurde, nachdem er sich 1608 verheirathet hatte, 1609 in Halle an der Saale als Bürger und Kupferschmiedemeister ansässig. Auch seine beiden Söhne Valentin und Christoph erwählten den Beruf des Vaters, während der dritte Sohn, Georg, das Gewerbe eines Baders ergriff. Seine 1643 vollzogene Verehelichung mit der Wittwe des halleschen Baders Oettinger hatte zur Folge, daß er, noch nicht zwanzig Jahre alt, das Bürgerrecht in Halle erwarb und zum selbständigen Betriebe seines Gewerbes gelangte. Für seine nicht gewöhnliche Geschicklichkeit spricht, daß er bereits 1652 zum Chirurgen des Amtes Giebichenstein — bei Halle —, später sogar zum fürstlich sächsischen, dann churfürstlich brandenburgischen Leibchirurgus und Kammerdiener ernannt wurde. 1682 starb seine Frau Anna, und obwol er das 62. Lebensjahr erreicht hatte, schritt er noch

zu einer neuen Ehe mit Dorothea Tauſt, Tochter des Paſtors Georg Tauſt zu Giebichenſtein. Der erſte Sprößling dieſer zweiten Ehe, ein Sohn, ſtarb bald nach der Geburt; der zweite iſt unſer

Georg Friedrich,

der am 23. Februar 1685 geboren iſt und am folgenden Tage, nach der Sitte jener Zeit, die Taufe erhielt. Unter der Obhut der frommen Mutter und der ſtrengen Zucht des Vaters wuchs der Knabe herrlich heran; bald erwachte auch in ihm die Neigung zur Muſik in ſolchem Grade, daß der Vater, der den Sohn für das Studium der Rechte beſtimmt hatte, glaubte, ihr ſteuern zu müſſen. Jede Muſikübung wurde dem entſprechend ſtreng unterſagt, allein des kleinen Georgs Luſt zur Muſik war ſtärker als die Scheu vor dem Verbot des Vaters; ein Clavichord, das Inſtrument, das in jener Zeit den Flügel vertrat, von der Größe eines mäßigen Schaukaſtens, war leicht beſorgt und in einer Dachkammer untergebracht. Dort übte der kleine Georg Nachts, wenn Alles ſanft im Hauſe ſchlief. Später ſcheint der Vater, als er ſah, daß ſein reich begabter Sohn die anderen Lehrgegenſtände nicht vernachläſſigte, auch die Muſikübung geſtattet zu haben. Von beſonderem Einfluß nach dieſer Seite wurde eine Reiſe nach Weißenfels, welche der Vater unternahm, als Georg noch im frühen Knabenalter ſtand. Da dieſem die erbetene Erlaubniß, den Vater begleiten zu dürfen, nicht ertheilt wurde, ſo erzwang er ſie. Er lief dem Reiſewagen nach und als er dieſen einholte, war er bereits ſo weit vom Hauſe fort, daß es nicht mehr möglich war, ihn zurückzubringen; der Vater ſah ſich daher gezwungen, ihn mitzunehmen. Durch ſeinen Neffen Georg Chriſtian, der Kammerdiener beim Herzog von Weißenfels war, wurde der kleine Georg mit der herzoglichen Kapelle bekannt und am Sonntag geſtattete ihm ſogar der Organiſt nach beendetem Gottesdienſt, ſich im Orgelſpiel zu verſuchen. Der Herzog hatte die Kirche noch nicht verlaſſen; überraſcht von der Sicherheit, welche der kleine Orgelſpieler bekundete, fragte er nach dem Namen desſelben und als dieſer von dem erwähnten Neffen genannt worden war, ließ der Fürſt Vater und Sohn rufen und mit eindringlichen Worten ſuchte er jenen zu überzeugen, wie unrecht es ſei, ein ſo unzweifelhaft bedeutende

Talent in seiner Entwickelung nicht nur nicht zu fördern, sondern wol gar es zu stören. Der alte Händel ließ sich wenigstens so weit überzeugen, daß er nunmehr für eine gründlichere Ausbildung des Sohnes auch in der Musik zu sorgen versprach. Dieser wurde vom Herzog reich beschenkt und mit der Zusicherung fernerer Gunst bei fortgesetztem Fleiß entlassen.

Der Vater hielt, was er versprochen hatte; nach der Rückkehr von Weißenfels wurde der, seiner Zeit geschätzte Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle, Friedrich Wilhelm Zachau (geb. 1663, gest. 1712) Lehrer des kleinen Georg in der Musik. Zachau war nicht nur ein tüchtiger Orgel- und Clavierspieler, sondern er hatte sich auch mit den Künsten des Contrapunkts hinlänglich vertraut gemacht, um seinen Schüler genügend auch darin unterrichten zu können. Dieser machte bald ungewöhnliche Fortschritte und als er — ein Knabe noch — mit dem Vater einige Zeit in Berlin verweilte, erregte er nicht nur in den Kreisen der Laien, sondern auch der Musikkenner mit seinen Leistungen allgemeines Aufsehen. Ein Freund seines Vaters hatte es veranlaßt, daß er bei Hofe spielte und auch dort erregte seine Fertigkeit im Clavierspiel solche Bewunderung, daß der Churfürst — nachmals König Friedrich I. — sich bereit erklärte, für die weitere Ausbildung des Knaben zu sorgen. Der Vater lehnte das Anerbieten indeß ab, wol nur aus dem Grunde, weil er seinen Plan, den Sohn zum Rechtsgelehrten zu erziehen, immer noch nicht aufgegeben hatte. Dieser ging mit dem Vater wieder nach Halle zurück und unterzog sich mit Eifer seinen wissenschaftlichen Studien und den Uebungen seiner Kunst, die allmälig auch auf andere Instrumente als Orgel und Clavier, wie Oboe, Violine u. dergl., ausgedehnt wurden, treu nach der Praxis jener Zeit, die eine größere Vielseitigkeit erforderte als die Gegenwart.

Aus der Zeit seines Berliner Aufenthalts möge noch die Erzählung einer merkwürdigen Begebenheit hier Platz finden, die schon die siegende Gewalt seines Genius erkennen läßt. Unter den Musikern am preußischen Hofe — meist Italiener — galten der Pater Attilio als der beste Clavierspieler und Giovanni Bononcini als der beste Componist. Jener hatte den hoffnungsvollen Jünger der Kunst bald lieb

gewonnen und ließ sich oft stundenlang von ihm vorspielen, wobei er ihm manchen praktischen nutzbringenden Wink ertheilte. Bononcini dagegen glaubte den Knaben hochmüthig ignoriren zu dürfen. Da aber seine Collegen nicht müde wurden, ganz besonders dessen Fertigkeit im Generalbaß bewundernd anzuerkennen, beschloß er, diesem eine Niederlage zu bereiten. Er legte ihm die, mit ausgesuchten Schwierigkeiten ausgestattete Generalbaßstimme zu einer chromatischen Cantate vor. Händel ließ sich indeß nicht aus der Fassung bringen, sondern spielte die Stimme nach allen Regeln des reinen Satzes und auch zugleich mit dem nöthigen Ausdruck, so daß auch der Italiener ihm nicht länger seinen Beifall versagen konnte. Nach Jahren trat dieser auch dem gereiften Meister Händel als Rival entgegen, aber, wie wir sehen werden, mit nicht besserem Erfolg.

Wiederum nach der Weise seiner Zeit suchte auch Händel früh seine Generalbaßstudien in eigenen Compositionen zu verwerthen. Sechs dreistimmige Sonaten für zwei Oboen und Baß, welche er als Knabe geschrieben haben soll, fand Graf von Marchmont (Lord Polwarth) auf seinen Reisen in Deutschland. Händel hatte sie seinem Flötenlehrer Weidemann, später Mitglied seiner Kapelle, geschenkt und als dieser sie ihm nach Jahren zeigte, soll Händel lachend geäußert haben: „Ich componirte damals wie ein Teufel, am meisten für Oboe, die mein Lieblingsinstrument war.“ Daneben wurden auch die anderen Instrumente nicht vernachlässigt, für Clavier oder Orgel zu componiren hatte immer auch schon in jener Zeit einen besondern Reiz für die jungen Componisten; Hauptsache aber blieb immer noch die Vocalcomposition, und die beliebteste Form derselben war die Cantate, welche denn auch in jener Zeit schon von Händel vielfach geübt wurde.

Am 11. Februar 1697 starb der Vater und nun wäre es für den Sohn gewiß leicht gewesen, dem väterlichen Wunsch entgegen jetzt schon sich ganz der Musik zu widmen; allein noch wurde nichts in dem Studiengange geändert. Er absolvirte die sämmtlichen Klassen der lateinischen Schule und konnte diese bereits verlassen, ehe er noch das siebzehnte Lebensjahr zurückgelegt hatte. Anfang des Jahres 1702 bezog er die, erst 1694 in seiner Vaterstadt gegründete Friedrichs-Universität, um sich

dem Rechtsstudium zu widmen. Erst seine, nicht lange darauf erfolgte Anstellung als Organist an der Schloß- und Domkirche in Halle scheint den Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen, in ihm zur Reife gebracht zu haben. Da diese Stelle schlecht dotirt war, so machte ihre Besetzung den Behörden meist immer einige Noth. 1697, bei Anstellung eines Musikers Johann Christoph Leporin, war sie zwar aufgebessert worden, doch suchte und fand auch dieser bald einen anderen, lohnenderen Erwerb. Inzwischen hatte Händel ihn als Organist vertreten und, wie anzunehmen ist, zur vollen Zufriedenheit der betreffenden Behörden, denn bereits unterm 13. März 1702 erhielt er seine Bestallung, nach welcher er auf ein Jahr als Organist angenommen wurde.

Bei der ausgebreiteten Musikübung, welche in jener Zeit noch mit dem protestantischen Gottesdienst verbunden war, konnte diese Stellung nicht anders als höchst anregend auf die Compositionsthätigkeit Händels einwirken. Der Kirchenchor in Verbindung mit dem Stadtmusikchor führte auch in Halle, wie in den anderen bedeutenderen Städten Deutschlands, allsonntäglich in der protestantischen Kirche regelmäßig eine Cantate aus und es ist anzunehmen, daß Händel diese günstige Gelegenheit, was er schrieb, auch aufgeführt zu sehen, fleißig benutzte und Cantaten componirte. Leider dürfte kaum etwas davon bis auf uns gekommen sein; es ist mindestens sehr zweifelhaft, daß die, von manchen Seiten als aus dieser Zeit stammend betrachteten Werke, auch wirklich von Händel herrühren.

Daß Händel in jener Zeit schon sich einen gewissen Ruf erworben hatte, bestätigt Georg Philipp Telemann, einer der fleißigsten und wenn auch nicht bedeutendsten, doch berühmtesten Zeitgenossen von Bach und Händel, in seiner Selbstbiographie*). Hier sagt er unter Anderem:

„Endlich ward ich der Manteljahre satt, und sehnte mich nach einer hohen Schule, wozu ich Leipzig erkieſete. Ich reiſete nach meiner Vaterstadt, um hierzu das nöthige in Ordnung zu bringen. Ein veranstaltetes Examen brachte den Ausspruch zu Wege, daß ich ein

*) Mattheson, Ehrenpforte 354—359.

Jurist werden und der Musik gänzlich absagen sollte. Jenes war ohnedies meine Absicht; und zu diesem bequemte ich mich ohne allen Widerspruch, mit dem festen Vorsatze, auf einen geheimen Rath los zu steuern; hinterließ auch meine gantze musikalische Haushaltung und begab mich 1701 nach Leipzig, da ich unterwegs in Halle, durch die Bekanntschaft mit dem damahls schon wichtigen, Hrn. Georg Friedr. Händel, beynahe wieder Notengifft eingesogen hätte.

„Allein ich hielt fest, und nahm meine vorigen Gedancken wieder mit auf den Weg. Ich langte an und kam am schwartzen Brete mit einem ansehnlichen Studioso überein, dessen Stubenpursch zu werden. Mein Reisegeräthe ward geholet; aber wie klopffte mir das Hertz, als ich Wände und Winkel der Stube mit musikalischen Instrumenten versehen fand! mir wurde alle Abend was vorgemusiciret, welches ich bewunderte; ob ich es gleich selbst weit besser konnte.

„Ich fing indeß meine Collegia an, und hörte bey dreien Professorn und Doctorn, als beym ältern Hrn. Otto Menken und bey Hrn Andreas Mylius Juridica; bey Hrn N. Weidling die Redekunst und bey Hrn. Magister N. Calvisius die Philosophie.

„Mittlerweile kömt mein Stubenpursch einst über meinen Coffre, und findet den von mir componirten sechsten Psalm, der, ich weiß nicht wie, unter mein Leinenzeug gerathen war. Ich verständigte ihn meines Vorhabens, welches er billigte; bat sich aber den Psalm aus, um ihn am nächsten Sonntage in St. Thomaskirche musiciren zu lassen. Der damahlige Bürgermeister und geheime Rath, Herr D. Romanus, findet Geschmack daran, und beredet mich, alle 14 Tage ein Stück für besagte Kirche zu setzen; wogegen ich mit einem erklecklichen Legat versehen wurde, ohne die Hoffnung, so man mir zu größern Vortheilen machte: doch ging dessen fernerer Rath dahin, daß ich die anderen Studien nicht niederlegen sollte.

„Itzo fiel mir meine Mutter, deren Befehle ich ehrete, wieder ein, eben als ich von ihr einen neuen Geldwechsel empfing. Ich schickte also solchen wieder zurück, meldete meine übrigen Umstände, und bat um Aenderung ihres Willens, in Ansehung der Musik.

Ihr Seegen zu meiner Arbeit erfolgte: und nun war ich auf der einen Achsel wieder ein Musikus.

„Bald darauf gewann ich die Direction über die Opern, deren ich ins gesamt, auch noch von Sorau und Frankfurt aus, etliche zwantzig, und zu vielen davon ebenfalls die Verse gemacht habe. Für den weißenfelsischen Hof verfertigte ich etwa vier Opern, und richtete endlich das noch stehende Musikcollegium ein:

„Die Orgel in der neuen Kirche wurde fertig, und ich darüber, als Organist, wie auch zum Musikdirectore bestallet. Jene habe nur bey der Einweihung berühret, hernach aber solche verschiedenen Studiosis unter die Hände gegeben, die sich darum zanckten. Die Feder des vortrefflichen Hrn. Johann Kuhnau diente mir hier zur Nachfolge in Fugen und Contrapunkten; in melodischen Sätzen aber, und deren Untersuchung, hatten Händel und ich, bei öfteren Besuchen auf beiden Seiten, wie auch schrifftlich, eine stete Beschäftigung."

Händel hielt nur das Probejahr in Halle aus, für welches er zunächst als Organist angestellt war, dann suchte er sich einen anderen Ort, der ihm mehr Gelegenheit für seine Entwickelung bot. Dem Unterricht Zachau's war er längst entwachsen; was ihm seine Stellung als Organist bot, hatte er gründlich ausgenützt und zugleich in ihr geleistet, was zu leisten war. Er sehnte sich nach einem neuen Felde seiner Thätigkeit und dieses fand er in der ersten deutschen Musikstadt jener Zeit, in Hamburg; dorthin wandte er sich im Sommer 1703 und blieb hier bis zu seiner ersten italienischen Reise 1706.

Zweites Kapitel.

In Hamburg. (1703—1707.)

„Anno 1703 im Sommer," erzählt Mattheſon *), „kam er (Händel) nach Hamburg, reich an Fähigkeit und gutem Willen. Er machte faſt ſeine erſte Bekanntſchaft mit mir, mittelſt welcher er auf den hieſigen Orgeln und Chören, in Opern und Concerten herum; abſonderlich aber in ein gewiſſes Haus geführt wurde, wo alles der Muſik äußerſt ergeben war. Anfangs ſpielte er die andere Violine im Opern-Orcheſter und ſtellte ſich, als ob er nicht fünfe zählen konnte, wie er denn von Natur zum dürren Scherz ſehr geeignet war.

„Ich weiß gewiß, wenn er dieſes lieſet, er wird im Hertzen lachen; denn äußerlich lacht er wenig. Inſonderheit falls er ſich des Taubenkrämers erinnert, der mit uns damals auf der Poſt nach Lübeck fuhr, ingleichen des Paſteten-Bäckers Sohns, der uns beym Spielen die Bälge in der hieſigen Marien-Magdalenen-Kirche treten mußte, das war den 30. Juli 1703. Da wir den 15. vorher zu Waſſer ausgefahren geweſen. Und hundert dergleichen Vorfälle ſchweben mir noch in Gedanken."

*) In der Ehrenpforte S. 93 ff.

Die Oper war es wol zumeist, durch die Händel veranlaßt worden war, nach Hamburg zu gehen. Hier hatten der Licentiat, nachmals Rathsherr Gerhard Schott, mit dem Licentiat Lütjens und dem Organisten der Katharinenkirche Johann Adam Reinkens mit Erlaubniß des geistlichen Ministerii eine stehende Opernbühne errichtet, die erste in Deutschland, die alsbald einen gewissen Aufschwung nahm, so daß sie eine nicht unbedeutende Anziehungskraft auf emporstrebende Künstler ausübte. Die Aufführungen begannen mit einem Singspiel: „Adam und Eva" oder „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch", zu dem ein kaiserlich gekrönter Poet, Namens Richter, den Text verfertigt, und ein deutscher Musiker, Johann Theile, die Musik geschrieben hatte. Text und Einrichtung lassen deutlich erkennen, daß das Singspiel aus den Volksspielen hervorgegangen ist; auch die nachfolgenden, dem Italienischen entlehnten derartigen Stücke wurden nicht viel besser als wie Possenspiele behandelt. Bis 1692 sind es meist biblische Stoffe, wie: „Die Geburt Christi", „Esther", „Kain und Abel" u. s. w., die hier zur Darstellung kamen, und die Musik war größtentheils von Dilettanten — zwei Doctoren der Medicin: Francke und Förtsch geschrieben. Erst mit Johann Sigismund Kusser, der 1693 die Operndirection in Hamburg übernahm, gelangte das Unternehmen zu Ruf und Ansehen, und zwar weniger durch die eigenen Opern Kussers, deren er vier hier aufführte, als vielmehr dadurch, daß er der französischen und italienischen Oper Eingang auf der Hamburger Bühne verschaffte. Durch die Aufführungen der Opern von Lulli und Steffani förderte er namentlich die technische Ausbildung der Sänger und Instrumentalisten. Selbstverständlich konnte aber auch die Vermittelung des französischen und italienischen Opernstils nicht ohne Einwirkung auf die Entwickelung der deutschen Oper bleiben, die in Kussers Nachfolger — in Reinhard Keiser — einen ihrer ersten Vertreter fand. Dieser — wahrscheinlich 1673 geboren — war wol in seiner Jugend schon mit den Opern von J. A. Krieger in Weißenfels bekannt geworden und hatte entschieden Geschmack daran gefunden. Neben seiner wissenschaftlichen hatte er wol auch seine musikaliche Ausbildung — soweit er sie überhaupt sich anzueignen für nothwendig hielt — in Leipig,

wo er die Thomasschule und dann auch die Universität besuchte, gewonnen. Bereits 1692 wurde ein von ihm componirtes Schäferspiel: „Ismene" in Wolfenbüttel mit großem Beifall aufgeführt. Ein anderes derartiges Werk: „Basilius", brachte er 1694 in Hamburg auf die Bühne, der er von 1696 an fast ausschließlich seine Thätigkeit widmete, so daß bis zum Jahre 1717 wol kaum ein Jahr vergangen sein mag, in welchem er nicht mehrere neue Opern aufführte. Kusser war noch eifrig thätig gewesen: italienische und französische Gesangsweise in Hamburg einzubürgern. Keiser componirte seine Opern über deutsche Texte und war zugleich auch bemüht, seine Musik echt deutsch zu gestalten, und zwar als dramatische und nicht Oratorienmusik. „Seine Musik will nicht", wie der Vorbericht zur Sammlung der Arien aus seiner Oper „Almira und Octavia" sagt, „durch Kunst wirken", und diese ist allerdings bei Keiser nicht weit her. Dafür aber sind die Melodien seiner Arien von einer gewissen dramatischen Lebendigkeit und Wahrheit, die man vor ihm noch nicht kannte. Er construirt seine Arien aus dem deutschen Liede und heftet sie zugleich so eng an die Wortdeclamation, daß sie allerdings etwas kurzathmig erscheinen, aber doch meist der Situation und dem Charakter der dargestellten Personen entsprechen. Namentlich in dieser Beziehung hat Händel von Keiser gelernt, was auch Mattheson in seiner bekannten, selbstgefälligen Weise mehrmals erwähnt. Wie wir von Mattheson erfahren, war Händel als zweiter Geiger in das Opernorchester eingetreten, und Mattheson meint, „Händel war auf solchem Instrument, wie leicht zu erachten, nicht stärker als ein Ripienist." — „Er setzte zu der Zeit", fährt er fort, „sehr lange, lange Arien, und schier unendliche Cantaten, die noch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwol eine vollkommene Harmonie hatten, wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper gantz anders zugestutzet."

„Er war stark auf der Orgel: stärker als Kuhnau, in Fugen und Contrapunkten, absonderlich ex tempore; aber er wußte sehr wenig von der Melodie, ehe er in die hamburgische Oper kam. Hingegen waren alle Kuhnauischen Sätze überaus melodisch und singbar; auch die zum Spielen eingerichtet. Es wurde im vorigen Seculo fast von

keinem Menschen an die Melodie gedacht; sondern alles zielte auf die bloße Harmonie.

„Die meiste Zeit ging er damahls bey meinem seligen Vater zu freiem Tische, und eröffnete mir dafür einige Contrapunkt-Griffe, da ich ihm hergegen im dramatischen Styl keine geringen Dienste that, und eine Hand die andere wusch."

Mit Mattheson machte auch Händel die bekannte Reise nach Lübeck, „um dem vortrefflichen Organisten, Dieterich Buxtehude, einen künftigen Nachfolger auszumachen."

„Da nahm ich Händel mit," erzählt Mattheson. „Wir bespielten daselbst fast alle Orgeln und Clavicimbeln, und fasseten wegen unseres Spielens einen besondern Schluß, daß nehmlich er nur die Orgel, und ich das Clavicimbel spielen wollte. Wir hörten anbey wohlgedachtem Künstler in seiner Marien-Kirche, mit würdiger Aufmerksamkeit zu. Weil aber eine Heiraths-Bedingung bey der Sache vorgeschlagen wurde, wozu keiner von uns beiden die geringste Lust bezeigte, schieden wir, nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten, von dannen. Johann Christian Schieferdecker legte sich hernach näher zum Ziel, führte nach des Vaters — Buxtehuden — Tode die Braut heim, und erhielt den schönen Dienst."

In jener Zeit entstand auch die Passion nach dem 19. Capitel des Evangelisten Johannes, welche der Singspieldichter Christian Postel, der sich von der Hamburger Bühne zurückgezogen hatte, in Verse brachte, wonach sie Händel mit Musik versah. Diese ist noch im Manuscript in der Berliner Bibliothek erhalten. Bedeutender ist ein zweites größeres Werk Händels, das in Hamburg entstand, die dreiactige Oper Almira, zu welcher Feustkönig den Text gemacht hatte. Ehe sie noch zur Aufführung kam, wurde Händel mit Mattheson in jenen Streit verwickelt, der beinahe folgenschwer hätte werden können; Mattheson erzählt ihn wie folgt*):

„Am 5. December obbesagten Jahres (1704), da meine Oper Cleopatra aufgeführt wurde, und Händel beim Clavicimbel saß, ent-

*) Ehrenpforte S. 190.

stund ein Mißverständniß: wie solches bey jungen Leuten die mit aller Macht und wenigem Bedacht, nach Ehren streben, nichts neues ist. Ich dirigirte als Componist, und stellte zugleich den Antonius vor, der sich, wohl eine halbe Stunde vor dem Beschluß des Schauspiels, entleibet. Nun war ich bisher gewohnt, nach dieser Action in's Orchester zu gehen, und das übrige selbst zu accompagniren, welches doch unstreitig ein jeder Verfasser besser, als ein anderer thun kann; es wurde mir aber dieses Mal verweigert. Darüber geriethen wir, durch einige Anhetzer, im Ausgange der Oper, auf öffentlichem Markte, bey einer Menge Zuschauer, in einen Zweikampf, welcher für uns beyde sehr unglücklich hätte ablauffen können, wenn es GOttes Führung nicht so gnädig gefüget, daß mir die Klinge, im Stoffen auf einem breiten, metallenen Rockknopf des Gegners, zersprungen wäre. Es geschah also kein sonderlicher Schade, und wir wurden, durch Vermittelung eines der angesehensten Rathsherren in Hamburg, wie auch der damahligen Opern-Pächter, bald wieder vertragen; da ich dann desselben Tages, nehmlich den 30. Dec. die Ehre hatte, Händeln bei mir zu bewirthen, wonächst wir beide, auf den Abend, der Probe von seiner Almira beiwohnten, und bessere Freunde wurden, als vorhin. Sirachs Worte Capitel 22 traffen also hier ein: Wenn du gleich ein Schwert zückest über deinen Freund, so machst du es nicht so böse (als mit schmähen), denn ihr könnet wohl wieder Freunde werden, wenn du ihn nicht meidest, und redest mit ihm. Ich erzehle diese Begebenheit nach ihren wahren Umständen deswegen, weil es noch nicht so gar lange ist, daß sie von verkehrten Leuten verkehrt hat ausgeleget werden wollen."

Am 8. Januar 1705 wurde Händels Oper zum ersten Male aufgeführt und mit einem so günstigen Erfolge, daß sie bis zum 25. Februar ununterbrochen gegeben werden konnte. An diesem Tage aber schon ging Händels neue Oper „Nero" zum ersten Male in Scene und der Beifall, den auch sie errang, scheint den Neid Keisers in hohem Grade erregt zu haben. Dieser hatte selbst (1704) mit der Composition der Almira begonnen, sie aber dann bald an Händel übertragen. Der Beifall, der diesem zu Theil wurde, kränkte Keisers Eitelkeit; er ließ sich zunächst den Text zu Nero umarbeiten und am 5. August 1705

bereits wurde die Oper unter dem veränderten Titel: „Die römische Unruhe" oder: „Die Edelmühtige Octavia" zum ersten Male auf dem großen hamburgischen Schauplatz aufgeführt. 1706 kam dann auch Almira unter dem veränderten Titel: „Der durchlauchtigste Secretarius", oder: „Almira, Königin in Castilien", mit Musik von Reinhard Keiser heraus und die verschiedenen Andeutungen in den Vorreden zum Textbuch und den Arien-Sammlungen beweisen, daß das ganze Verfahren gegen Händel gerichtet war. Dieser hatte sich bereits vom Theater zurückgezogen und so berührte es ihn auch nicht weiter, als Keiser und sein Compagnon Drüsicke Schulden halber, in die sie durch ihre schlechte Wirthschaft gerathen waren, die Flucht ergreifen mußten. Anfang des Jahres 1707 übernahm Johann Heinrich Saurbrey die Hamburger Bühne, die er 12 Jahre lang leitete. Neben Spectakelstücken, die oft in mehreren Sprachen, italienisch — französisch — hochdeutsch und plattdeutsch — abgefaßt waren, cultivirte er auch noch die ernste Oper und er wußte selbst Händel zu bewegen, noch eine Oper: „Florida und Daphne" zu componiren, die 1708 im Januar und Februar auch in Scene ging, und zwar in zwei Abtheilungen, wie das Textbuch wie folgt berichtet: „Weil die vortreffliche Music, womit diese Opera gezieret, etwas gar zu lang gefallen, und die Zuschauer verdrießlich machen möchte, hat man für nöthig erachtet, das gantze Werk in zwey Theile zu setzen. Davon der Erste das zu Ehren des Apollons angestellete Fest Pythia, und die an demselben Tage geschehene Verlobung des Florindo mit der Daphne vorstellet; und also den Nahmen des Glücklichen FLORINDO von dieser vornehmsten Handlung bekommen. Der andere Theil wird der Daphnen Halßstarrigkeit gegen des Phöbus Liebe, wie auch ihren emfundenen Abscheu für alle Liebe, und endlich ihre Verwandlung in einen Lorbeerbaum fürstellen, und davon den Nahmen der Verwandelten DAPHNE erhalten."

Zur Zeit der ersten Aufführung der beiden Opern war Händel schon länger als ein Jahr in Italien.

Seit Ostern 1705 ertheilte er nur noch Unterricht in Hamburg; seine Beziehungen zum Theater hatte er ganz abgebrochen. Bei seinem streng geregelten Lebenswandel war es ihm möglich gewesen, schon

von Weihnachten 1703 auf jede Unterstützung seitens der Mutter verzichten zu können. In den Jahren von 1704—1706 aber hatte er 200 Ducaten erspart, mit denen er seine Reise nach Italien ausführen konnte. Nach diesem Lande ging immer noch der Zug aller Kunstjünger, die für die Bühne thätig sein wollten. Besondere Anregung dazu soll ihm noch der Prinz von Toscanien, Bruder des Großherzogs, Giovanni Gaston de Medici gegeben haben. Dieser, ein Liebhaber der Kunst, hatte bei seiner Anwesenheit in Hamburg Händel kennen gelernt und Gefallen an ihm gefunden. Um ihn ganz besonders zu einer Studienreise nach Italien anzureizen, zeigte er ihm eine Sammlung der besten Gesänge italienischer Meister. Diese aber sollen Händel gar nicht imponirt haben, was er unumwunden gegen den Prinzen aussprach. Allein auch dieser ließ sich nicht irre machen in seiner Anschauung: daß kein Land der Erde einem jungen Anfänger solche Vortheile für seine Entwickelung böte als Italien, weil nirgends ein jeder Theil der Kunst mit gleicher Sorgfalt betrieben würde. Der Prinz erbot sich schließlich ihn mit nach Italien zu nehmen, was Händel dankend ablehnte. Ende des Jahres 1706 dürfte Händel von Hamburg abgereist sein; im April 1707 war er bereits in Rom; dort vollendete er zunächst den Psalm Dixit Dominus!

Von seinen anderweitigen Compositionen, die er in Hamburg schrieb, ist wenig bekannt geworden. Mattheson meint zu der Behauptung von Händels englischem Biographen Mainwaring: daß in Hamburg zwei volle Kisten mit Händelschen Compositionen zurückgeblieben seien: „Wir Hamburger haben bisher noch nichts von diesen beyden Kisten vernommen. In Wich seinem Spielbuch von 1704 stehen zwo Menuetten und eine halbe Arie, das ist alles."

Daß Händel nicht viel mehr componirt haben sollte, ist nicht anzunehmen. In jener Zeit mußten die Lehrer das Meiste für ihre Schüler noch selber componiren und da Händel eine große Schülerzahl gehabt haben soll, so war er schon dadurch veranlaßt, fleißig allerlei Hausmusik zu componiren. Auch das Theater veranlaßte ihn bei verschiedenen Gelegenheiten zur Entfaltung der schöpferischen Thätigkeit. Vor Allem war er gewiß eifrig bemüht, des neuen Stils, den er in

Hamburg kennen lernte, so vollständig Herr zu werden, daß er ihn mit dem, den er durch die Unterweisung seines Lehrers Zachau sich angeeignet hatte, verschmelzen lernte. Dazu bedurfte es energischer Studien, daß er diese allseitig unternahm, davon giebt ja auch Mattheson Zeugniß. Man braucht nicht der wohlgefälligen Weise des eitlen Mannes, mit der er sich immer als den Mentor Händels hinzustellen beliebt, zuzustimmen, kann ihm aber glauben, wenn er später sagt: „Wie ein gewisser Weltberühmter Mann zum ersten mahl hier in Hamburg kam, wußte er fast nichts, als lauter regelmäßige Fugen zu machen, und waren ihm die Imitationes so neu, als eine fremde Sprache, wurden ihm auch eben so sauer. Mir ist es am besten bewußt, wie er seine allererste Opera Scenen-weiß zu mir brachte, und alle Abend meine Gedanken darüber vernehmen wollte, welche Mühe es ihm gekostet, den Pedanten zu verbergen."

In der strengeren Organistenschule, in welcher Händel erzogen war, wurden die Künste der Hamburger Oper allerdings nicht gelehrt, und diese mögen ihm daher sicher ziemlich fremd gewesen sein, während Mattheson als erster Tenor an der Hamburger Bühne mit ihnen vertraut sein mußte, so daß unser Meister nach dieser Seite von ihm lernen konnte, und daß er es that, und immer wo ihm Gelegenheit dazu geboten wurde, hat ihn mit auf die Höhe geführt, die er, seinen Lehrmeister weit überstrahlend, in rastlosem Streben erreichte.

Drittes Kapitel.

Die Werke dieſer früheſten Periode.

Es iſt ein eigenthümliches Spiel des Geſchickes, daß Händel das Gebiet, auf dem er ſeine unvergänglichen Werke ſchuf, und auf welches ihn Erziehung und Unterweiſung früh hingeführt hatten, zunächſt verlaſſen ſollte, um ein anderes zu bebauen, auf dem ſeine Erfolge doch immer nur zeitliche geblieben ſind. Urſprünglich für die kirchliche Tonkunſt hauptſächlich vorgebildet, ſchrieb er auch als erſtes größeres Werk eine Paſſion, und dann erſt wandte er ſich der Oper zu, die er in einer Reihe ſtolzer Werke erſt bis zu einer, wenn auch nur zeitlich bedeutſamen Höhe führen ſollte, ehe er ſeine künſtleriſche Miſſion zu erfüllen begann.

Jene erſte Paſſion, die er in Hamburg ſchrieb, erſcheint noch ganz als das Werk eines hochbegabten Kunſtjüngers, der mit den Formen wol vollſtändig vertraut, aber ihrer noch nicht ſo Herr iſt, daß ſie ihn nicht noch vielfach beengten und hemmten. Namentlich in den Recitativen zeigt ſich noch eine gewiſſe naive Unbehülflichkeit, die gern das Höchſte im Wortausdruck bieten möchte, der es aber hierzu an der nöthigen Uebung gebricht. Hin und wieder verſucht er, auch die Inſtrumente etwas ſelbſtändiger theilnehmen zu laſſen, wie z. B. in den Reden von Chriſtus und Pilatus, aber im Ganzen ſind ſie doch ſehr ſparſam eingeführt und ziemlich gleichmäßig gehalten; die Hauptſache bleibt der begleitenden

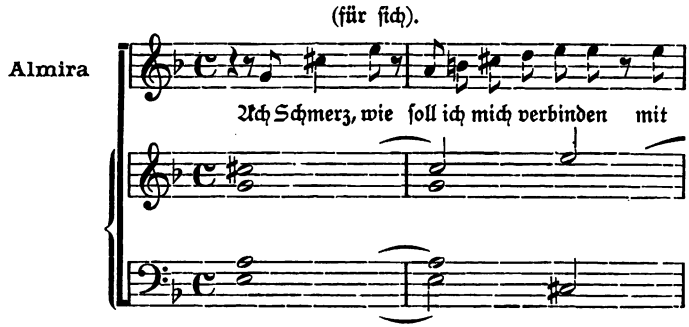
Orgel zu thun übrig. Die fünfstimmig — mit Ausnahme des Chors der Kriegsknechte — gehaltenen Chöre verrathen namentlich in der Thematik diese Unsicherheit; diese ist vielmehr mit Rücksicht auf ihre Bearbeitung, als des charakteristischen Ausdrucks des Textinhalts erfunden; jene liegt ihm jetzt noch mehr am Herzen, als dieser, und sie ist bereits so bedeutsam, daß man versucht wird anzunehmen, es hätte nicht so langer Uebung auf dem Gebiete der leichteren contrapunktischen Arbeit der Oper bedurft, um ihn zum Meister des Oratoriums zu machen.

Jedenfalls wurde er durch die bedeutendere contrapunktische Kunstfertigkeit, welche er besaß, befähigt, den Stil der deutschen Oper, wie er namentlich durch Keiser gepflegt wurde, viel bedeutsamer hinzustellen als dieser. Das beweist seine Oper Almira*), die nach allen Seiten einen ganz gewaltigen Fortschritt über Keiser hinaus bezeichnet.

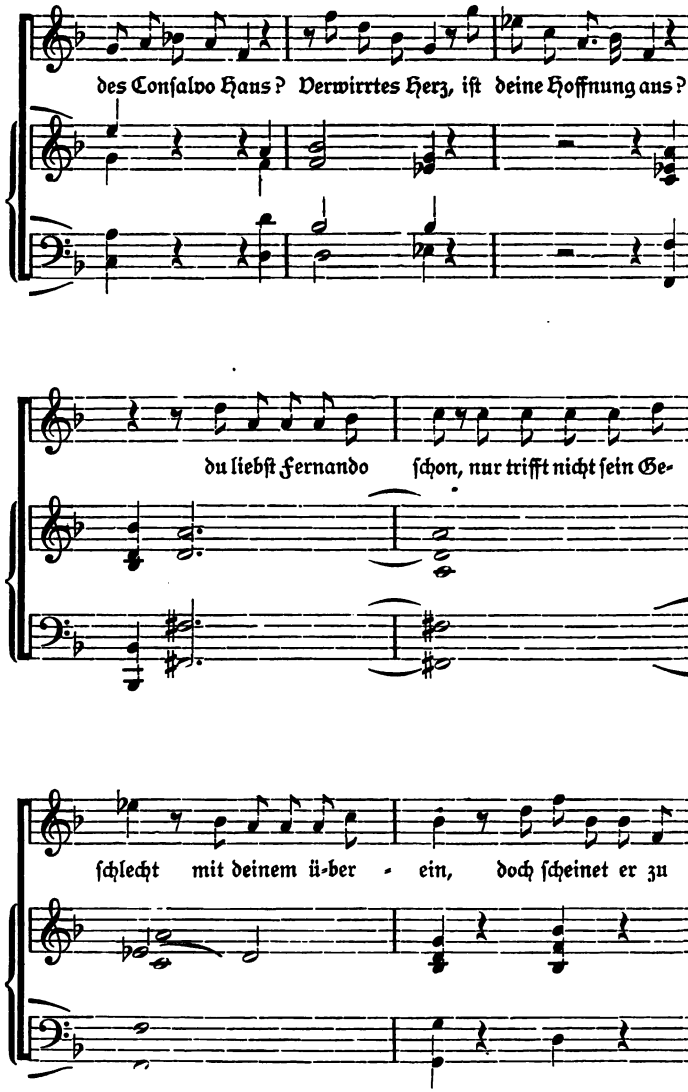
Die Oper führt nach dem Textbuch den Titel:

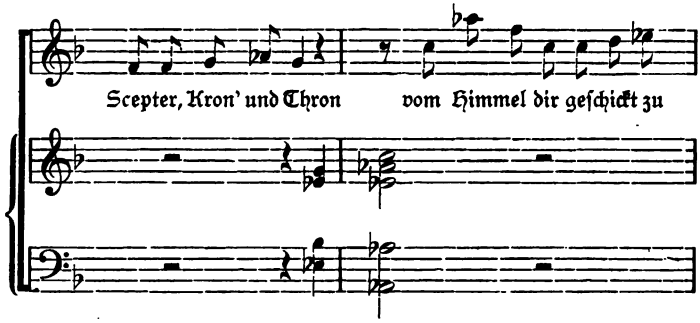
„Der in Krohnen erlangte Glücks-Wechsel, Oder: ALMIRA, Königin von Castilien."

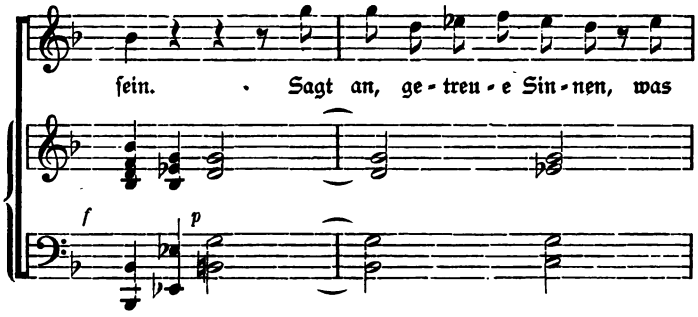
Die gewaltigere Harmonik, welche Händel zu Gebot stand, giebt zunächst seinen Recitativen größere Wirkung als denen Keisers, und der andere Stoff veranlaßt ihn, klangvollere Intervalle zu wählen, als bei der Passionsmusik. Das Recitativ der Almira im ersten Act schon steht in jener Zeit einzig in seiner Art da:

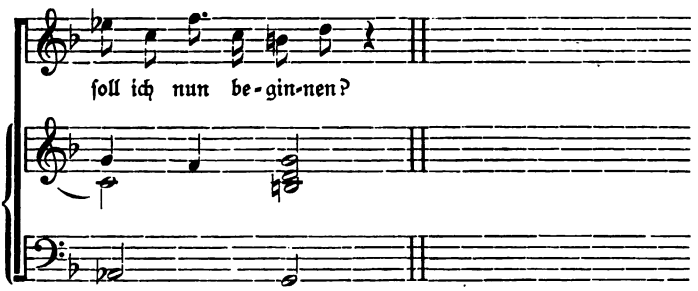


*) Ausgabe der Händelgesellschaft LV.

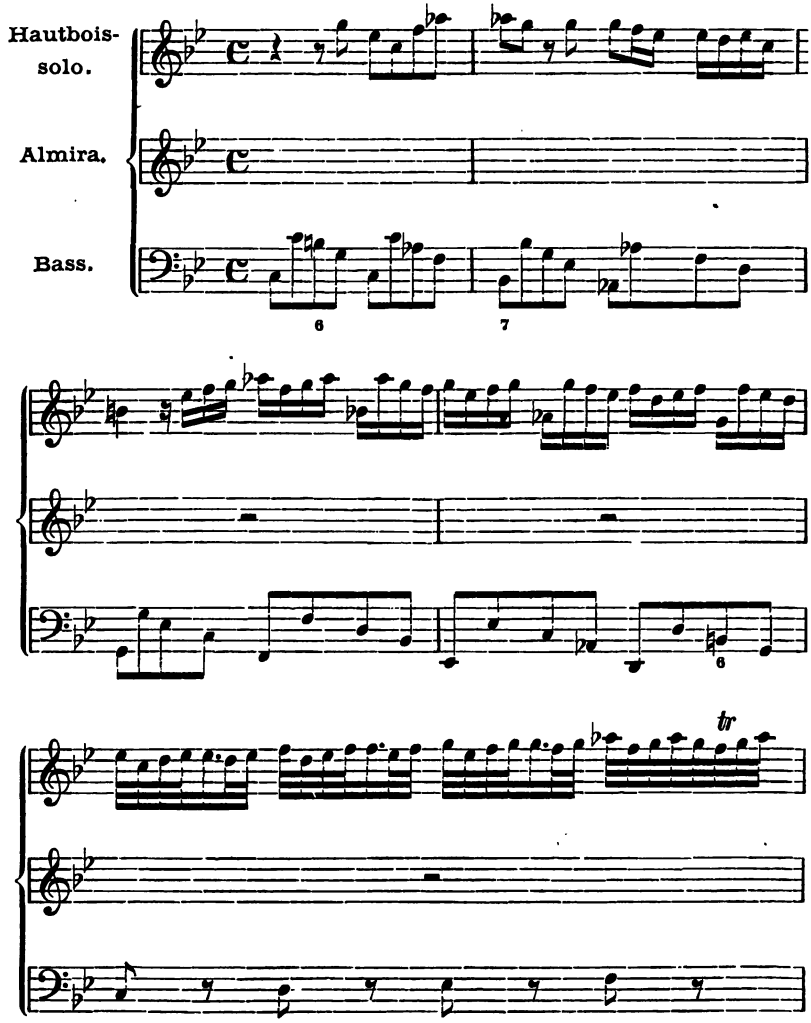

des Conſalvo Haus? Verwirrtes Herz, iſt deine Hoffnung aus?
du liebſt Fernando ſchon, nur trifft nicht ſein Ge-
ſchlecht mit deinem ü-ber - ein, doch ſcheinet er zu

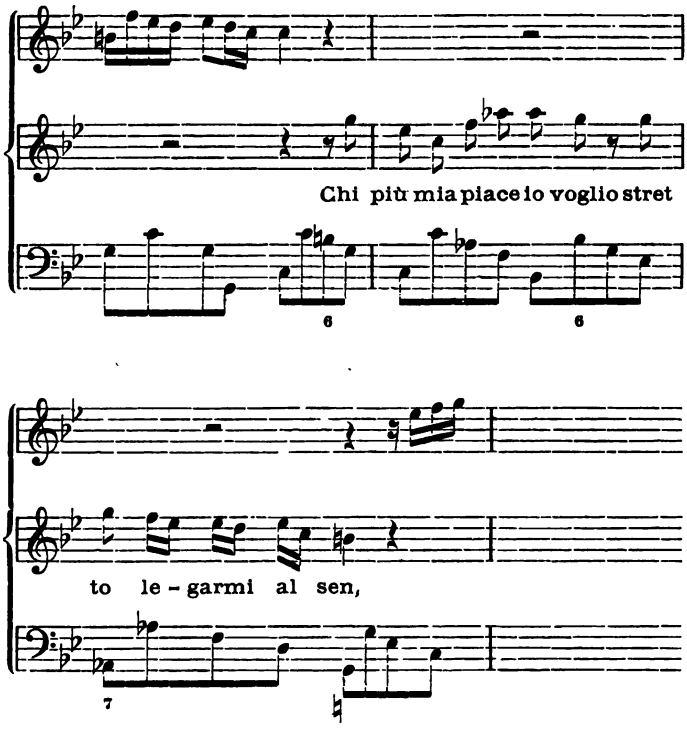

Scepter, Kron' und Thron vom Himmel dir geſchickt zu


ſein. Sagt an, ge-treu-e Sin-nen, was
f
p

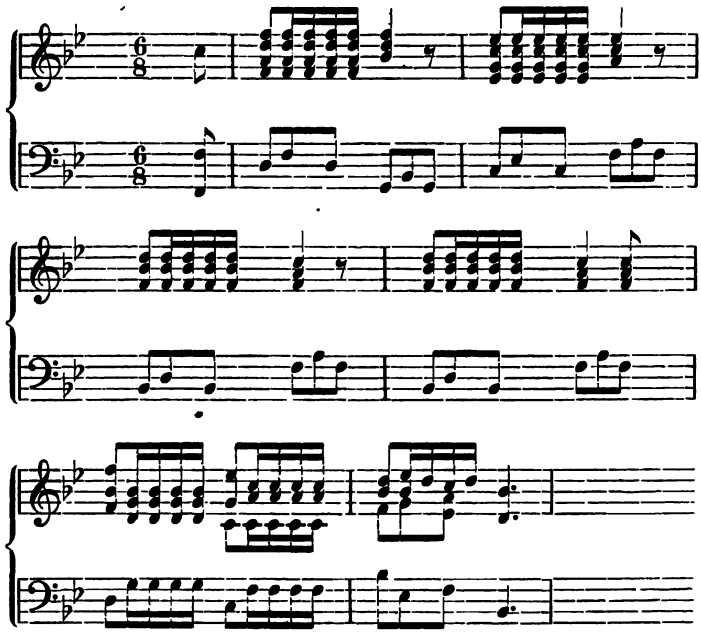

ſoll ich nun be-gin-nen?

Hierauf ſingt ſie eine italieniſche Arie mit obligater Begleitung der Oboe, die in jener Zeit namentlich des Meiſters Lieblingsinſtrument war.

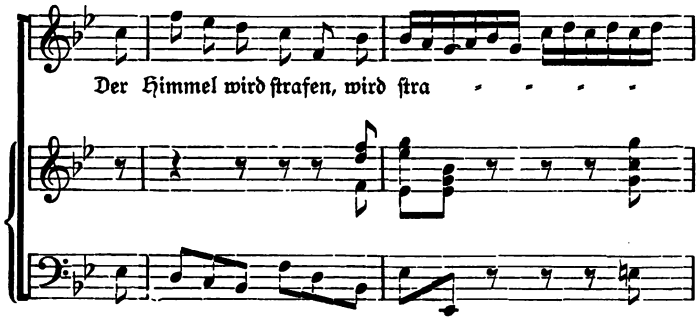


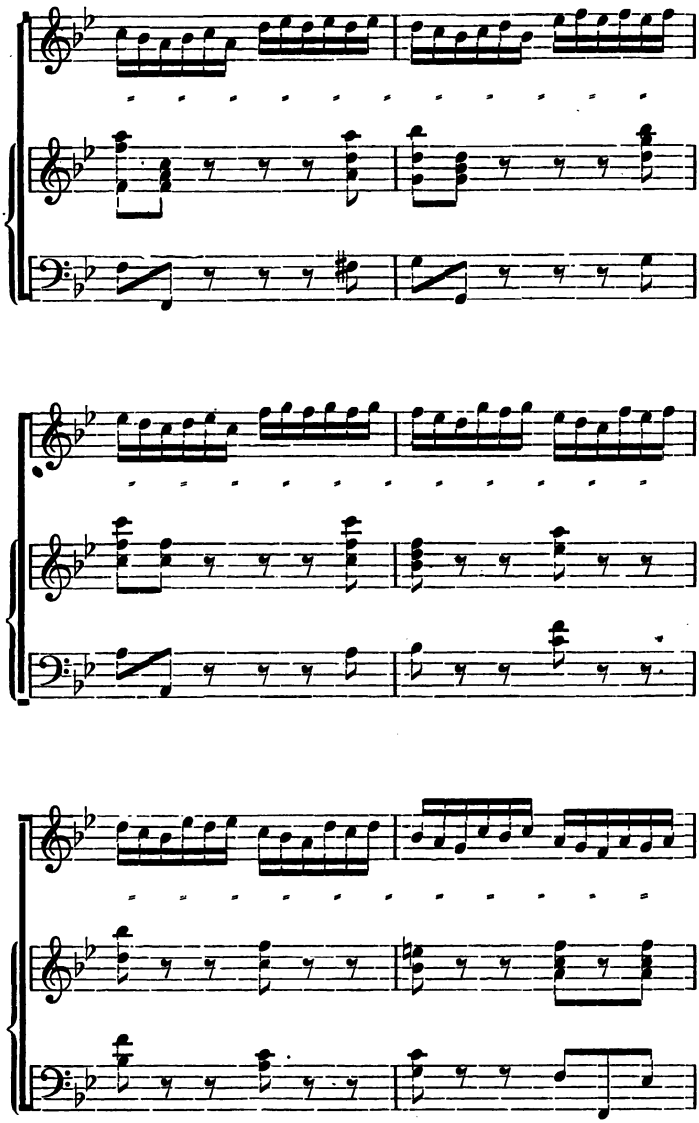


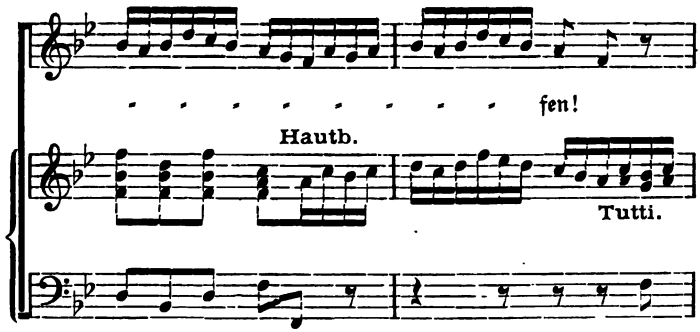
Trotz der Heftigkeit einzelner Intervallenſchritte ſind ſie doch verhüllter als in ſpäteren Situationen. Die Anfängerſchaft zeigt ſich hier hauptſächlich nur in dem unbequemen Gebrauch der verſchiedenen Stimmlagen, der dem Sänger Schwierigkeiten bereitete. Das gilt auch von den meiſten Arien, wie beiſpielsweiſe von der der Edilia: „Der Himmel wird ſtrafen dein falſches Gemüth“. In dieſer benutzt Händel ſchon das ſtreithafte Begleitungsmotiv, dem wir in ähnlicher Weiſe noch öfter in ſeinen Oratorien, höchſt charakteriſtiſch verwendet, begegnen:



Auch die Coloratur wendet er hier ſchon weit charakteriſtiſcher an, als die Operncomponiſten bisher, und zugleich ſtattet er ſie harmoniſch reicher aus und verwebt ſie mit der Begleitung:

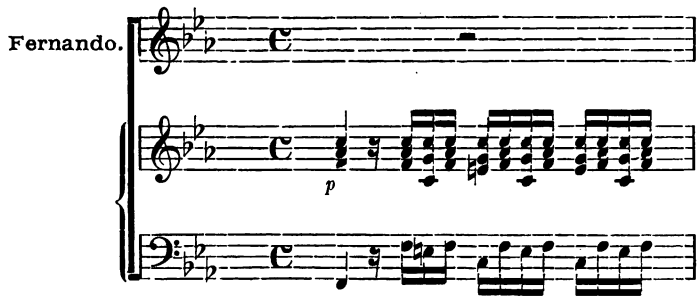


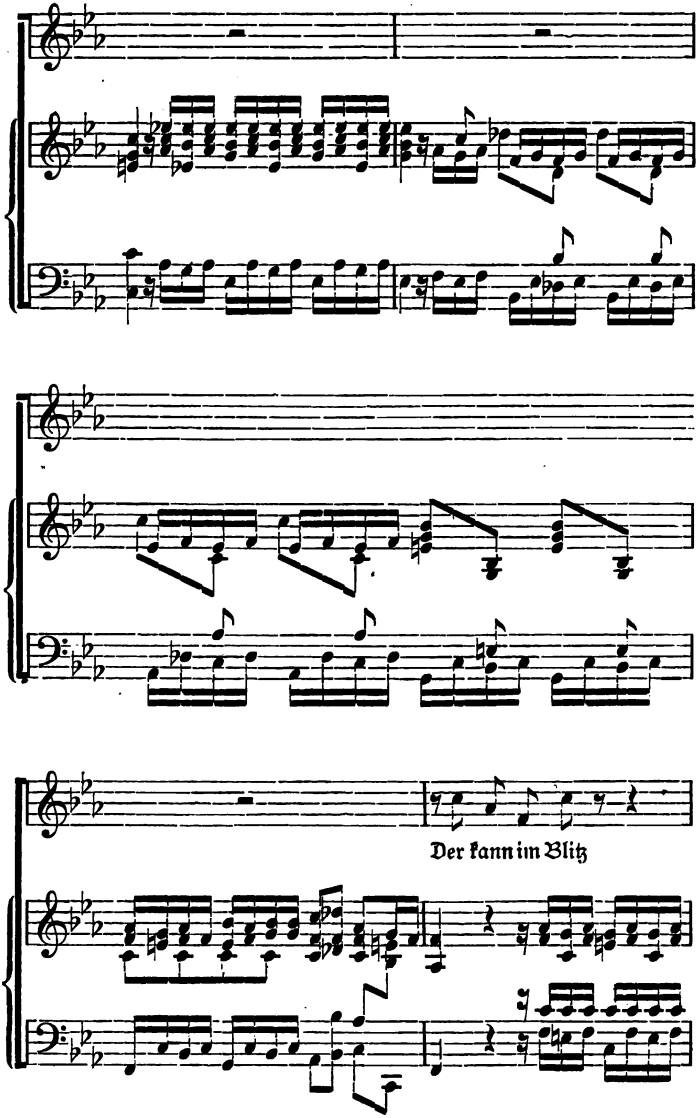


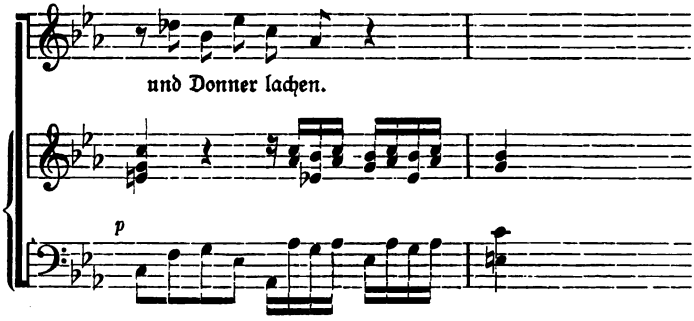


Brillanter noch ist in dieser Hinsicht der Mittelsatz ausgestattet: „Die Rache wird lohnen verborgene Tücke", Gesang und die Instrumente wetteifern mit einander, die leidenschaftlichste Erregung auszutoben. Wenn Händel mit diesen Mitteln der Oper, mit diesen Läufern, den kurz herausgestoßenen, scharf accentuirten Intervallen, den Trillerchen und Trillerketten, wirklich erst in Hamburg operiren lernte, und es ist kein Grund vorhanden, daran zu zweifeln, so zeigte er sich hier schon als der gelehrigste Schüler; eine solche Arie hatten weder Keiser noch Mattheson vor ihm geschrieben.

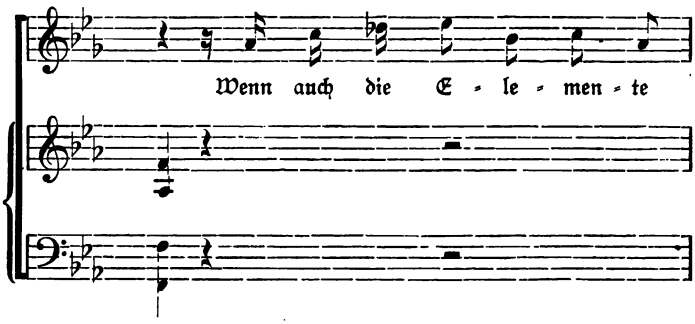
Höchst originell und sehr warm gefühlt, wie bei keinem dieser Beiden jemals, ist die Arie des Fernando im dritten Act: „Der kann im Blitz und Donner lachen".

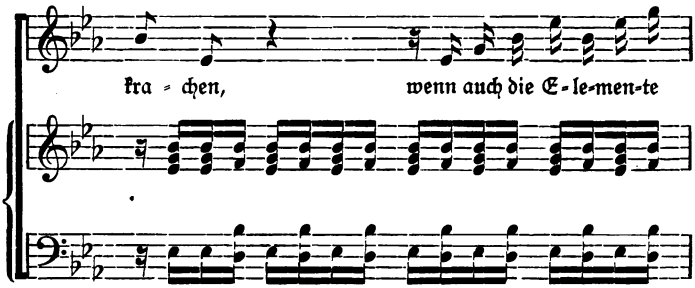


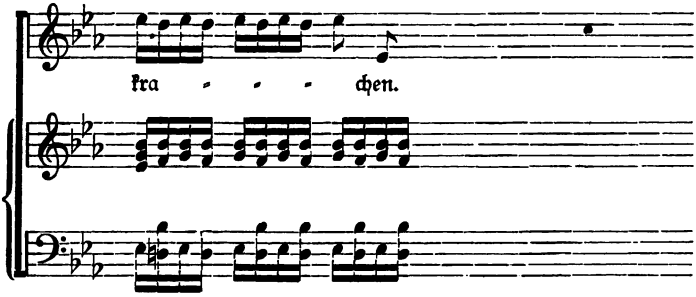

Der kann im Blitz



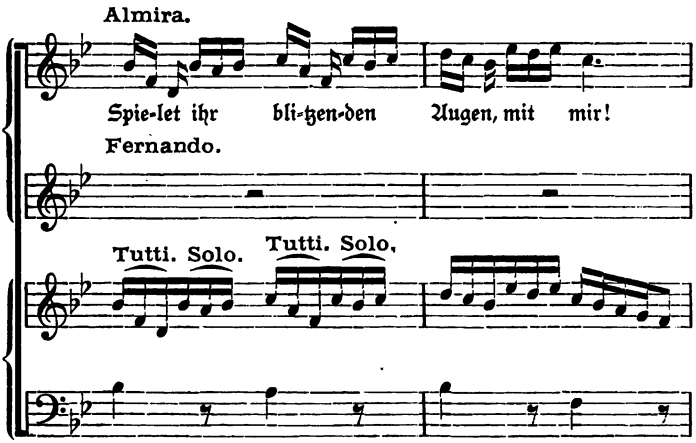
Noch charaktervoller iſt der Mittelſatz:

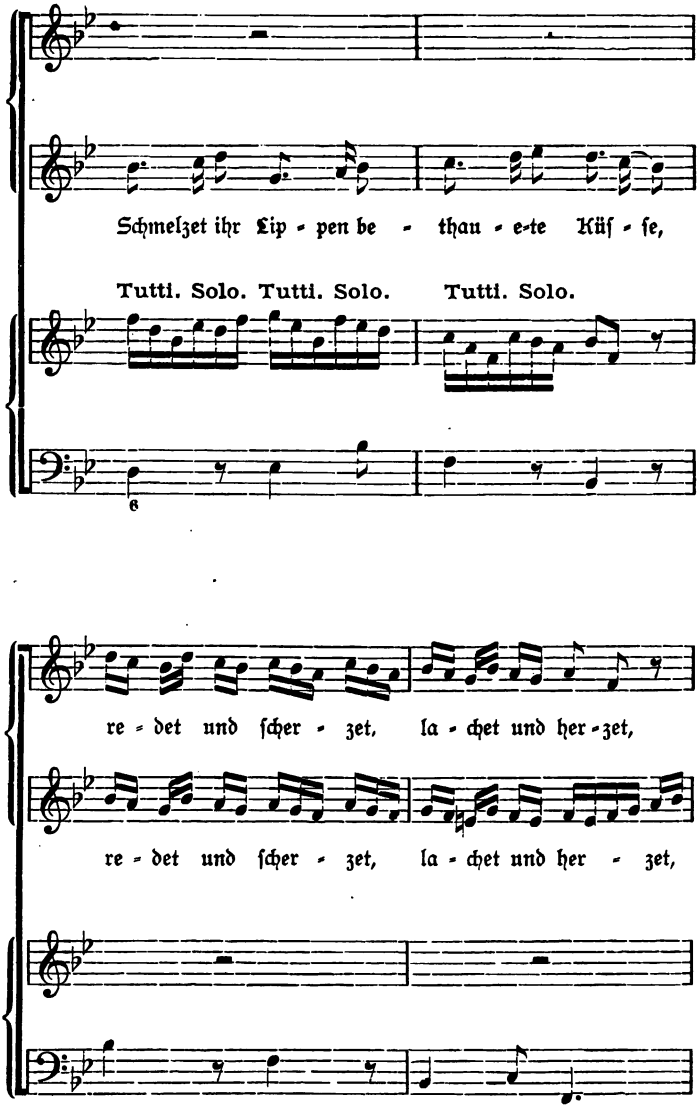


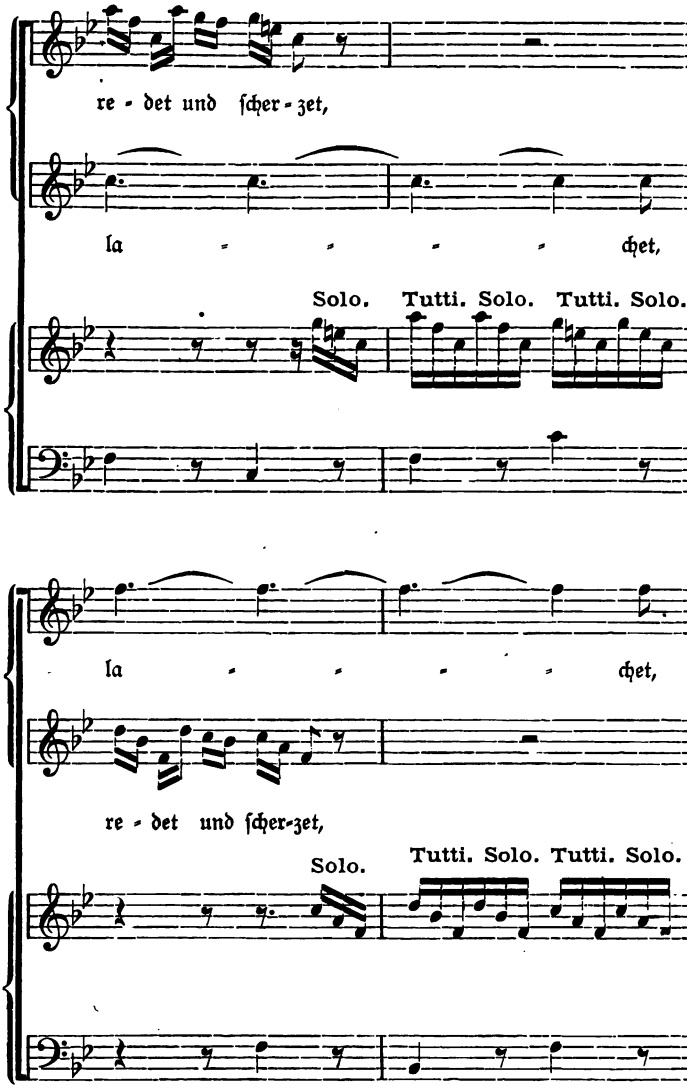


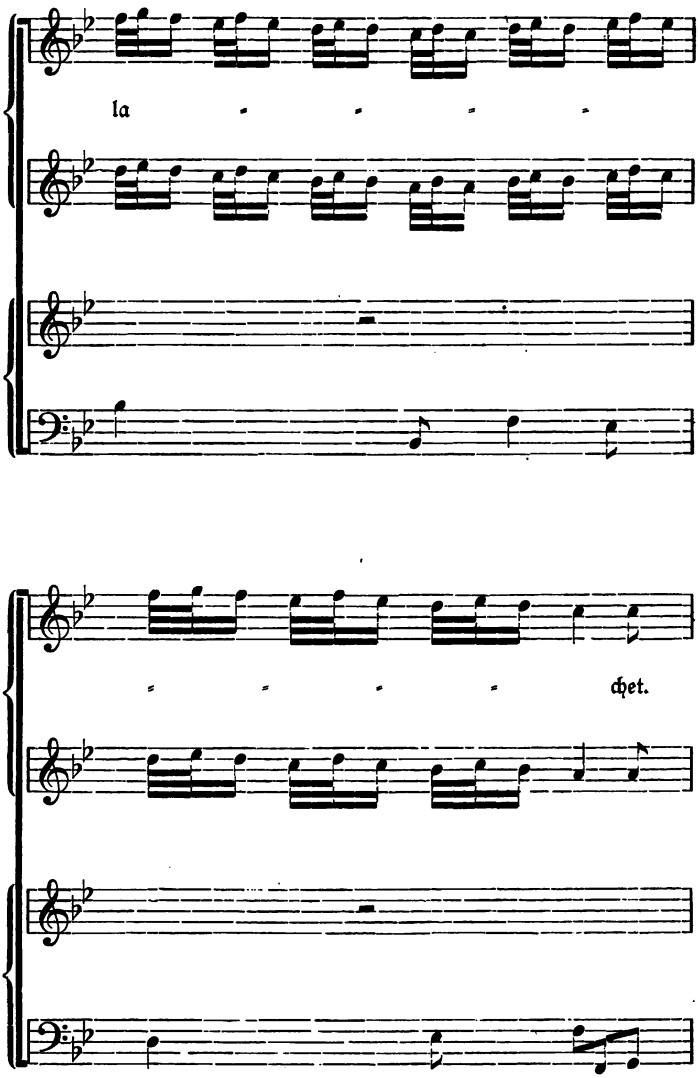


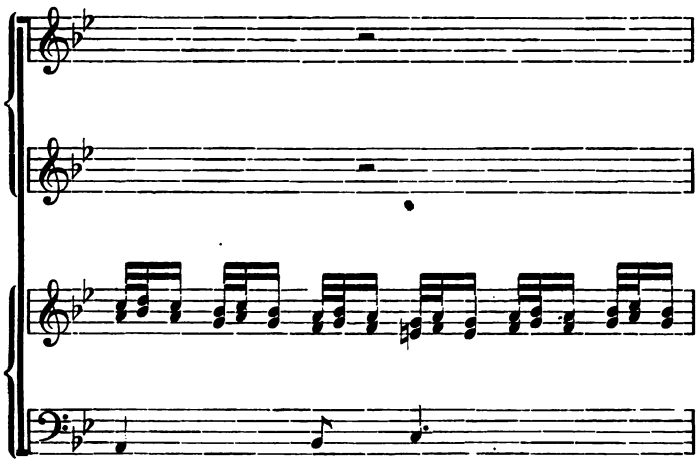
Treuer und wahrer wie in dieſer Arie hat der Meiſter auch in ſeiner reifſten Zeit nicht den Ausdruck für ergebungsvolle Entſagung getroffen, er hat ihn nur der veränderten Situation entſprechend vertieft. Das folgende Duett zwiſchen Almira und Fernando iſt wiederum ein ſprechender Beweis für die Feinheit, mit welcher der jugendliche Componiſt ſchon zu charakteriſiren verſtand. Almira hat ihren Irrthum erkannt und von Fernando entzückt das Geſtändniß ſeiner Liebe zu ihr empfangen, und Beide ſingen in einem wundervollen Duett, jedes in eigener Weiſe ihre Freude aus:



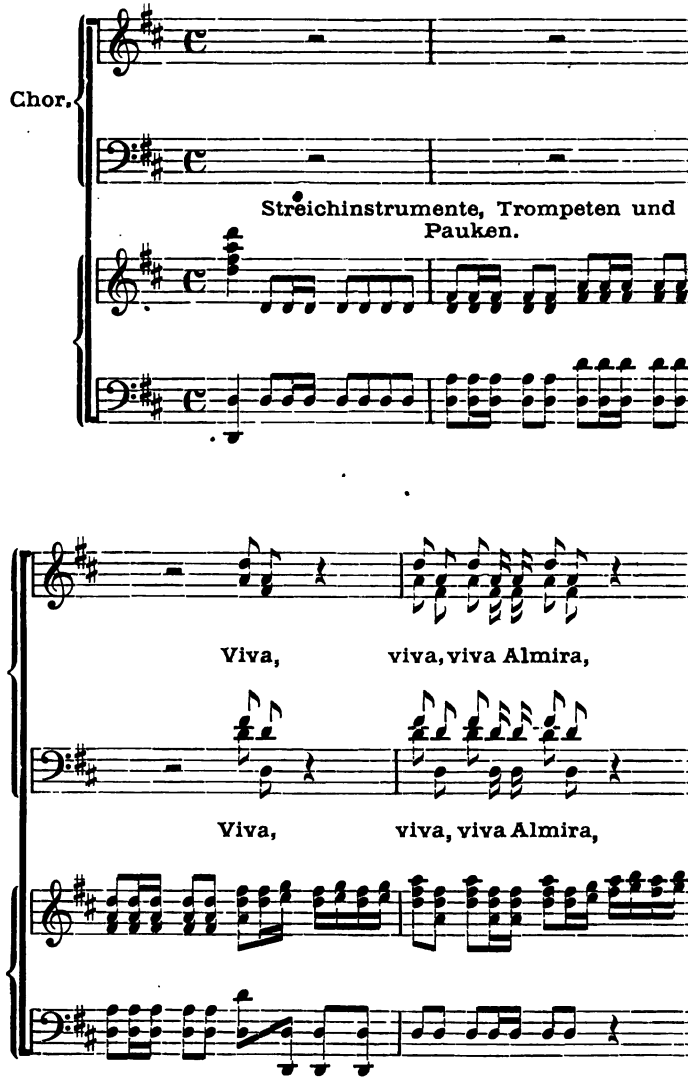

Schmelzet ihr Lip - pen be - thau - e-te Küſ - ſe,
Tutti. Solo. Tutti. Solo. Tutti. Solo.
re - det und ſcher - zet, la - chet und her - zet,
re - det und ſcher - zet, la - chet und her - zet,

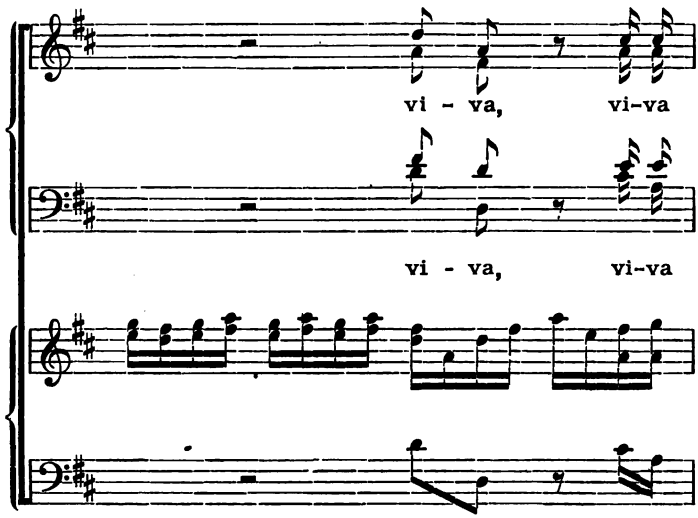

re - det und ſcher - zet,
la - - - - chet,
Solo. Tutti. Solo. Tutti. Solo.
la - - - - chet,
re - det und ſcher-zet,
Solo.
Tutti. Solo. Tutti. Solo.

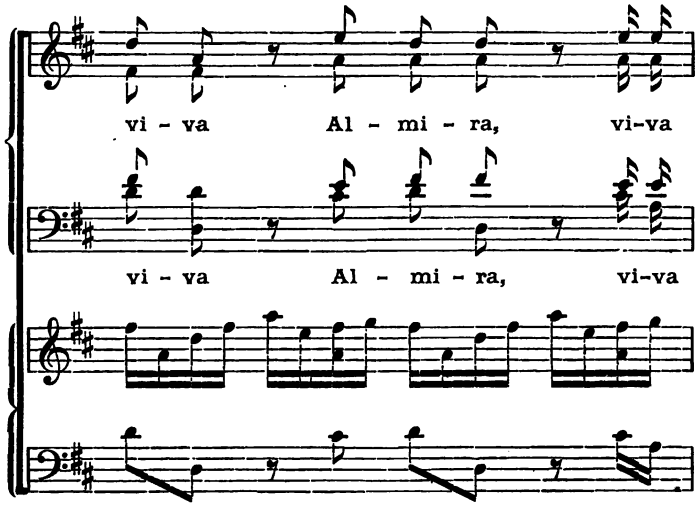

la
chet.

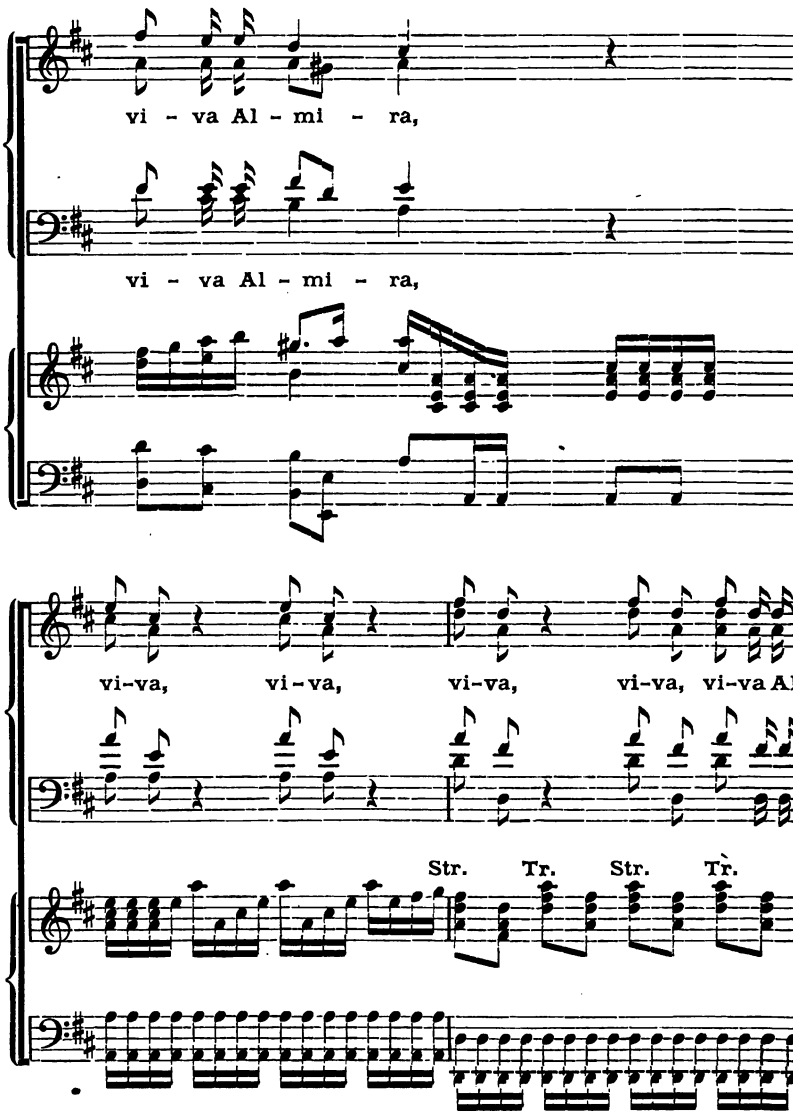


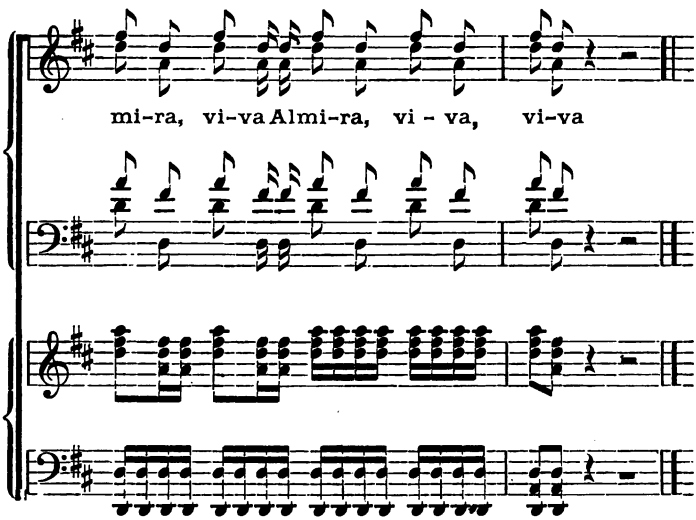
Iſt die ſinnverwirrende Glückſeligkeit, in welche Almira durch das unerwartete Geſtändniß verſetzt iſt, trefflicher zu charakteriſiren als durch die Eingangsfigur? Fernando aber durfte nicht dieſelbe wählen; ſeine Stimmung hat ſich ja nur wenig geändert, auch während der härteſten Bedrängniß war er von der heißeſten Liebe zu Almira erfüllt, und dieſe ſingt er dem entſprechend zunächſt aus, während das Orcheſter Almirens Melodie weiter führt; dann erſt ſtimmt Fernando in das: „redet und ſcherzet" mit ein; wunderbar fein iſt die Malerei des „lachet" ausgeführt und es gewinnt dramatiſche Wirkung dadurch, daß es an die verſchiedenſten Stimmen vertheilt iſt. Reich in der Begleitung ausgeſtattet iſt auch die Arie der Almira im zweiten Act: „Schönſte Roſen". Der erſte Theil zeigt eine etwas ungelenke Einführung der Coloratur; der zweite Theil ($^6/_8$-Tact) iſt dafür um ſo reizvoller. In dem wiederkehrenden Chor zur Begrüßung der Königin begegnen wir auch bereits einem jener Effecte, mit denen der Meiſter noch in der Zeit ſeiner höchſten Meiſterſchaft Wunder wirkt, in der ſchallenden Ausbreitung des Dreiklangs:


Chor.
Streichinstrumente, Trompeten und Pauken.
Viva, viva, viva Almira,
Viva, viva, viva Almira,


vi - va, vi-va
vi - va, vi-va

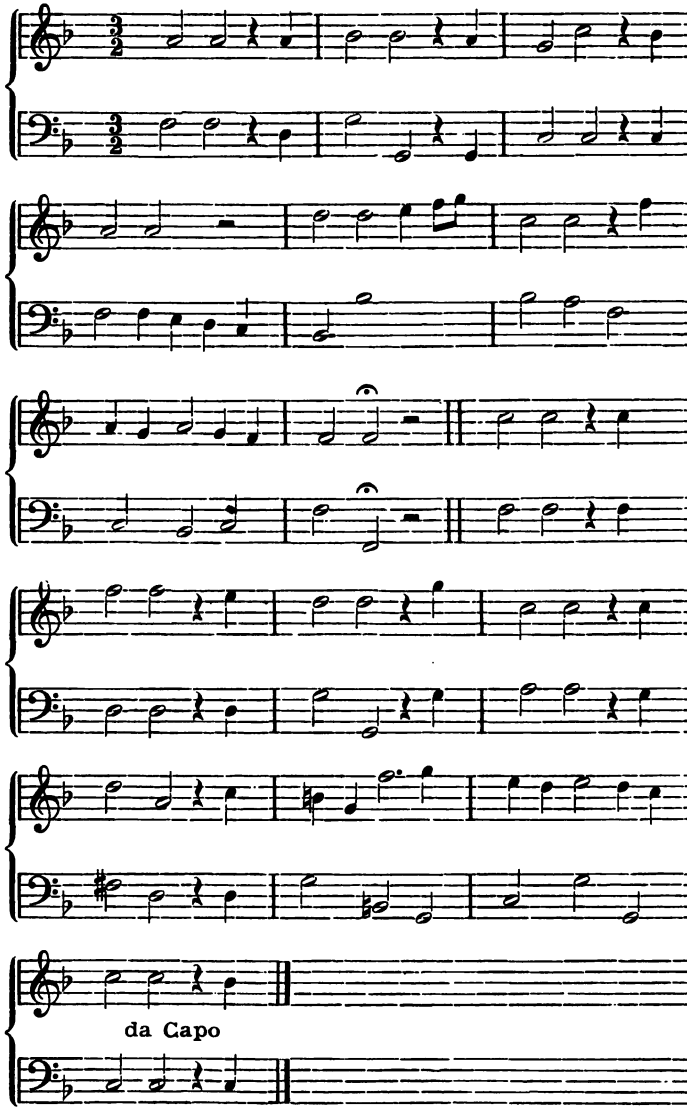

vi - va Al - mi - ra, vi-va
vi - va Al - mi - ra, vi-va


vi - va Al - mi - ra,
vi - va Al - mi - ra,
vi-va, vi-va, vi-va, vi-va, vi-va Al-
Str. Tr. Str. Tr.



Die Ouvertüre der Oper verräth mehr noch wie manches Andere an dem Werk die Anfängerschaft; sie ist im Grunde nur eine ausgeführtere Intrade, die sich von der einfachen nur dadurch unterscheidet, daß sie in Satz und Gegensatz dargestellt ist, während die ältere nur in einem einzigen Satz besteht. Sie erscheint auch wie die Intrade vorwiegend als Tonspiel ohne einen eigentlichen Inhalt. Händel bearbeitet das eine Thema etwas breiter und dann in einem Gegensatz etwas lebendiger; darauf geht er wieder in die Weise der Einführung zurück, um dann mit einem belebten Presto zu schließen. Wir werden noch nachweisen müssen, zu welcher Bedeutung er diese einfache Form zu steigern wußte.

Wie sehr er sich selber seines Werkes freute, zeigte er auch dadurch, daß er mehrere einzelne Nummern desselben in späteren Werken wieder verwendete. So benutzte er den ersten Satz der Ouvertüre schon zur Ouvertüre der Oper Rodrigo, die er 1707 für Florenz schrieb; die Arie „Almire regiere" wurde theilweis von ihm in Amadis benutzt (1714); die Sarabande, mit welcher der Aufzug zu Ehren des fremden Königs im dritten Act begleitet wird,


da Capo

ergab ihm die wundervolle Arie der Almirena: „Lascia ch'io pianga“ in Rinaldo (1711), die in neuerer Zeit wieder zu einem beliebten Concertstück geworden ist.

Der Sitte oder richtiger Unsitte jener Zeit entsprechend, hatte Händel in seine deutsche Oper auch italienische Arien mit aufnehmen müssen, welche bezeugen, daß er auch mit der besonderen Weise des italienischen Gesanges hinlänglich vertraut war, um es den besseren Italienern gleich zu thun. Sein Cantilene ist noch nicht so weich und schmelzend, wie die der Vollblutitaliener, aber sie entwickelt schon einen solchen Reiz sinnlicher Wirkung, daß man vollständig begreift, wie es nur der Luft des wunderbaren Landes bedurfte, um Melodien in ihm zu erwecken, mit denen er die gefährlichste Concurrenz mit den eingeborenen Meistern des Landes siegreich bestehen konnte.

Wie bereits erwähnt wurde, ist von einer anderen Hamburger Oper: „Florindo und Daphne“, die an zwei Abenden gegeben wurde, nur das Textbuch auf uns gekommen; von der Musik wissen wir nur, daß sie weniger Anklang fand, hauptsächlich wol deshalb, weil sie zu breit ausgeführt war.

Viertes Kapitel.

In Italien, London und Hannover.

Im Frühjahre 1707 langte Händel in Italien an und nahm wahrscheinlich in Florenz zunächst einen kurzen Aufenthalt, dann aber eilte er nach Rom. Neben mehreren italienischen Cantaten für eine Stimme componirte er in dieser Zeit mehrere Kirchengesänge, wie den Psalm: „Dixit Dominus“ (den er am 11. April in Rom beendete) und den Psalm: „Laudate pueri Dominum“ (am 8. Juli in Rom), alles Werke von geringerer Bedeutung.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1707 wandte er sich wieder nach Florenz, wo er die bereits erwähnte Oper „Rodrigo“ componirte, die dort mit außerordentlichem Erfolge in Scene ging. Die vortreffliche Sängerin Viktoria Tesi (1690—1775) sang die Hauptpartie und man sagte von ihr, daß sie ein tieferes als allgemeines Interesse an dem jungen Componisten genommen habe; sie folgte ihm auch im nächsten Jahre nach Venedig, um dort in seiner Oper: „Agrippina“ mitzuwirken.

Neujahr 1708 ging Händel dorthin und hier soll jenes eigenthümliche Zusammentreffen mit Scarlatti stattgefunden haben, das eben so stark angezweifelt wie verfochten wird. Er soll dort, maskirt, durch

sein Clavierspiel erkannt worden sein, von dem der zufällig anwesende Scarlatti so überrascht worden sei, daß er erstaunt ausgerufen habe, das könne nur der Sachse oder der Teufel selber sein. Händel wurde nunmehr veranlaßt, die Oper „Agrippina" zu schreiben; er beendete sie in drei Wochen und sie wurde 27mal hinter einander aufgeführt und begründete seinen Ruf in Italien. Unter den Zuhörern befand sich auch der Prinz Ernst August von Hannover, und zu seiner Begleitung gehörten einflußreiche Engländer, deren Bekanntschaft für Händel in der Folge hochbedeutsam werden sollte.

In Rom, wohin sich Händel jetzt wandte, fand er wieder ein neues Feld für seine Thätigkeit in der Ottobonischen Akademie. Die Theater waren hier geschlossen und Händel fand nicht einmal Gelegenheit, eine seiner Opern zur Aufführung zu bringen. Man begnügte sich mit Oratorien, Serenaden und Cantaten und auch Händel fügte sich. Der Cardinal Pietro Ottoboni versammelte jeden Abend in seinem Palast einen zahlreichen Kreis ausgezeichneter Männer zur Unterhaltung mit Stegreifdichtung und Musik. Zu diesem Zweck unterhielt er auch eine Instrumental-Kapelle unter Leitung des ausgezeichneten Geigers Corelli (1653—1713), den Gesang führten die päpstlichen Sänger aus. Hier in dieser Ottobonischen Akademie brachte Händel alle Werke, die er in Rom componirte, zur Aufführung. Es sind namentlich die Oratorien: „Resurrezione" und „Il Trionfo del Tempo e del Disinganno" (das er 1737 zum zweiten Male und 1757 zum dritten Male bearbeitete). Hier fand auch jener Wettstreit zwischen Händel und Domenico Scarlatti, dem größten Clavierspieler der Italiener, statt, der auf dem Clavier unentschieden blieb, da jeder der beiden Meister seine großen und besonderen Vorzüge entwickelte. Scarlatti entzückte durch die Eleganz und Glätte, mit welcher er die Gebilde seiner reichen Phantasie ausführte, Händel imponirte durch seine erstaunliche Fertigkeit und die Macht seiner Gedanken wie deren Darstellung. Auf der Orgel aber erklärte sich Domenico Scarlatti selbst für überwunden, und gestand offen ein, daß er von einem Orgelspiel, wie das des deutschen Meisters, bisher keine Ahnung gehabt habe. Er schloß sich diesem an und soll lange Zeit sein beständiger Begleiter

gewesen sein. Domenico Scarlatti ging später nach Spanien, und von dort berichteten, nach Mainwaring, die Hoboisten Gebrüder Plas, daß, so oft man sein Orgelspiel bewunderte, er nur den Namen „Händel" nannte und zum Zeichen seiner Verehrung ein Kreuz vor sich schlug.

Auch in die Arcadia, eine andere Gesellschaft in Rom, ähnlich unseren deutschen Schäferorden, war Händel gekommen, wenn er auch nicht ihr Mitglied werden konnte, da er das 24. Lebensjahr noch nicht erreicht hatte, und hier wurde er namentlich mit dem Cardinal Panfili bekannt, der ihm den Text: „Il Trionfo del Tempo e del Disinganno" verfaßt hatte, und Texte zu weltlichen Cantaten dichtete. Wahrscheinlich wurde von diesem auch der Versuch gemacht, Händel zum Uebertritte zum Katholicismus zu bewegen. Es sei ihm, wird erzählt, die Frage vorgelegt worden: „Ob er über den Ursprung und die Glaubenssätze des Lutherthums, wie über den Grund der allein wahren rechtgläubigen Kirche wol schon einmal nachgedacht habe?" Es sei dies eine Sache für das Seelenheil, über unser Leben und alle unsere Werke hinausgreifend. Darauf habe Händel mit freimüthigster Offenheit geantwortet: „Daß er weder Beruf noch Geschick habe, um über die Unterscheidungslehren der Kirche selbständige Forschungen anzustellen; aber das müsse er versichern, daß er fest entschlossen sei, als Glied derjenigen Kirche, in deren Schooße er geboren und erzogen sei, Zeit seines Lebens zu verharren." Seitdem wurde die Frage nicht wieder berührt und auch das Verhältniß zu den Würdenträgern der Kirche wurde durch seine Ablehnung nicht getrübt.

Mittlerweile hatte sich der politische Himmel Roms stark getrübt; der Papst Clemens hatte, da feindliche Truppen auf Rom im Anzuge waren, bereits acht der achtzehn Thore zumauern lassen, und so zog es Händel vor, die heilige Stadt zu verlassen und ging nach Neapel. Wie schwer ihm der Abschied wurde, hat er in seiner Abschiedscantate uns gesagt.

Als ein Nachklang der „Arcadia" ist wol auch das Schäferspiel: „Aci, Galatea e Polifemo" zu bezeichnen, das Händel wahrscheinlich in Neapel schrieb. Auch hier stand ihm, wie in Rom, „ein Palast zu seiner Verfügung mit freier Tafel, Kutsche und allen

sonstigen Bequemlichkeiten". Doch schuf er hier nur wenig; zu nennen ist nur noch das Trio: „Se tu non lasci amore". Etwa nach Jahresfrist ging er wieder zurück nach Rom und dann nach Venedig, wo er zur Carnevalszeit 1710 eintraf. Hier machte er die Bekanntschaft des Barons Kielmannsegge und des Kapellmeisters Steffani, die ihn veranlaßten mit nach Hannover zu gehen, obwol er im Grunde mehr Lust hatte seinen englischen Freunden nach England zu folgen. Händel wurde auf die Empfehlung von Kielmannsegge und Steffani in Hannover zum Kapellmeister ernannt; gleichzeitig wurde ihm auch der bedungene Urlaub zur Reise nach London bewilligt. Nachdem er noch einen Besuch bei seiner Mutter gemacht hatte, ging er über Düsseldorf, wo er dem dort residirenden Churfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz den ihm in Italien zugesicherten Besuch machte, durch Holland nach London, wo er im Spätherbste 1710 anlangte und ehrenvoll empfangen wurde.

Händel brachte Alles mit, was ihn in England bald groß machen mußte: er war ein vollendeter Clavier- und Orgelspieler und einer der berühmtesten Componisten italienischer Opern, und namentlich als solcher wußte er sich bald in die Gunst auch der großen Masse zu setzen. Denn diese hatte dort, allen Bestrebungen gegenüber, eine nationale Musik zu erzeugen oder die französische Oper einzubürgern, die Oberhand gewonnen.

Seit der Einführung des Christenthums im 6. Jahrhundert hatte auch die Tonkunst in England so eingehende Pflege gewonnen, daß sie zeitweise selbst einflußreich für den Continent werden konnte. Ganz besonders wurde im 15. Jahrhundert die Instrumentalmusik fleißig geübt, so daß im 16. englische Instrumentalisten auch im Auslande sehr beliebt waren. Dabei thaten sich einzelne wie Dr. Rob. Fayrfax, Thomas Phelyppes, Robert und John Taverner, John Marbeck u. A. ganz besonders hervor, und zwar auch als schaffende Künstler. Ihre Zahl wuchs unter der Regierung der Königin Elisabeth (1558—1603); neben Rob. Parsons von Exeter glänzten Dr. John Bull, Wilh. Bird, Nathanael Giles, Farrant, Cawston, Oakland u. A., vor Allem aber die Lauteniſten und Componisten John Dowland und Thomas Morley.

Der Letztere veranstaltete zu Ehren der jungfräulichen Königin unter dem Titel: „The triumphe of Oriana“ (London 1601) eine große Sammlung mit (29) fünf- und sechsstimmigen Madrigalen, von lauter einheimischen Componisten: John Bennet, Th. Morley, Th. Weelks, George Kirbye, Rich. Carlton, Edw. Johnson, Mich. Cavendish, John Lisley, John Farmer, John Milton, Rob. Jones, M. G. Croce, Thom. Hunt, Thom. Bateson, Mich. Este, John Mundy, Ellis Gibbons, Rich. Nicolson, Thom. Tomkins, John Wylbye, George Marson, John Holmes, Francis Pilkington, Dan. Norcome und Will. Cobbold. Auch fernerhin sind noch bis auf Thom. Warwick, John Blow, Will. Croft, Orlando, Gibbens, Pelsam Humphrey und Henry Purcell bedeutende englische Musiker zu nennen, so lange die Musik ihren mehr kosmopolitischen Charakter behielt, der ihr namentlich durch christliche Einflüsse aufgedrängt wurde. Als aber, besonders seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts auf dramatischem Gebiet die Musik in verschiedenen Ländern nationales Gepräge gewann, als sie sich in einen französischen, italienischen und deutschen Stil zu scheiden begann, schwand allmälig der directe Antheil, den England auch an der Kunstentwickelung nahm, und beschränkte sich auf die Förderung des einen oder des anderen dieser verschiedenen Stile. So fanden zunächst italienische und französische Opern hier Eingang, bis Henry Purcell (1658—95) versuchte, eine mehr nationale englische Oper zu schaffen, was ihm so weit gelang, daß er als der Orpheus Britannicus gilt. Doch bekennt er selbst im Vorwort seiner ersten Sonaten-Sammlung (1683), daß er sich eines Eingangs in die italienische Musik beflissen, da es ihm wirklich an der Zeit schien „von dem Balladenton*) der Franzosen abzulassen“. Doch hat auch er keinen nationalen Stil zu schaffen vermocht; er hat nur den italienischen Stil so gewendet, daß er ihm damit in England auf lange Zeit hinaus das unbestrittene Bürgerrecht sicherte. Bis dahin war es noch nicht nöthig gewesen, die ausübenden Künstler dafür aus der Fremde zu holen, England hatte daran sogar immer noch einigen Ueberfluß, den es an andere Länder abgeben konnte. Nach dem Tode

*) d. h. hier dem Tanzrhythmus.

Purcells trat auch hier eine Aenderung ein und Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts kam bereits eine Anzahl italienischer Sänger nach England, um ihr Glück zu machen.

Einen energischen Versuch, die italienische Oper in ursprünglicher Weise einzuführen, machte Thomas Clayton, ein Musiker der Königl. Kapelle, indem er 1705 im Drury-Lane-Theater seine Oper: „Arsino, Königin von Cypern" als das erste musikalische Drama, welches gänzlich in italienischer Weise in England componirt und aufgeführt wurde, in Scene gehen ließ. Dieser folgte am 30. April 1706 „Camilla", mit Musik von Marc' Antonio Bononcini. Dem Dichter Joseph Addison mißfielen die Texte und so dichtet er einen neuen: „Rosamunde", den der oben erwähnte Thomas Clayton mit Musik versah, aber so, daß das Werk mit Mühe und Noth drei Aufführungen erlebte. Darauf stellte Peter Motteux eine Anzahl Arien von Scarlatti und Bononcini zu einer Oper: „Thamyris, Königin der Scythen" zusammen, Pepusch, ein geborner Preuße, besorgte die Recitative. 1705 war auch das Haymarket-Theater eröffnet worden, durch eine, hauptsächlich zur Pflege des Drama's gegründete Gesellschaft. Aber schon nach drei Jahren mußte diese das Haus der italienischen Oper überlassen, die hier am 14. Januar 1708 mit der erwähnten „Thamyris" einzog. Dieser folgten: „Triumph der Liebe" und „Pyrrhus und Demetrius", von Alleſſandro Scarlatti. Dieser Oper wurde namentlich durch die Mitwirkung des großen Sängers Nicolini Grimaldi, gewöhnlich nur Nicolini genannt, ein großer Erfolg bereitet. Allmälig kamen immer mehr italienische Sänger nach London, so daß man die nachfolgenden Opern: „Clotilde", „Almahide", „Hydaspes" u. s. w. meist ganz in italienischer Sprache ausführen konnte.

Als Händel in London erschien, wurde er mit Freuden aufgenommen, der Director von Haymarket, Aron Hill, entwarf, nachdem Händel sich bereit erklärt hatte, eine Oper zu componiren, den Plan zu Rinaldo (aus Tasso's „Befreitem Jerusalem"), den dann Signor Rossi in italienische Verse brachte. In vierzehn Tagen war die ganze Arbeit fertig; Händel hatte nicht die Beendigung des Textes abgewartet, sondern, wie der Dichter in der Vorrede klagt: diesem kaum Zeit gelassen, den Text

niederzuschreiben; er hatte, dem Dichter auf den Fersen bleibend, Scene für Scene componirt, wie sie aus den Händen desselben hervorgingen. Die Oper hatte bei ihrer Aufführung, am 24. Februar 1711, einen ganz ungewöhnlichen Erfolg, so daß sich wol jetzt schon in Händel die Ueberzeugung festsetzen mußte, daß er hier den rechten Boden für seine fernere Wirksamkeit gefunden habe. Natürlich fehlte es ihm auch jetzt schon nicht an Feinden und Gegnern, wie Joseph Addison und Richard Steele, die Herausgeber einflußreicher Zeitungen, allein unsern Meister vermochten sie nicht zu beirren.

Bei Hofe hatte ihn besonders sein vortreffliches Clavierspiel eingeführt und namentlich Königin Anna zeichnete ihn sehr aus. Sein Clavier- und Orgelspiel hatte ihm auch die neidlose Bewunderung der hervorragenderen Musiker Londons eingetragen. Und als er endlich daran denken mußte, in seine Stellung nach Hannover zurückzukehren, da hörte er überall, auch aus dem Munde der Königin die Frage: „Händel, wann kommen Sie wieder?"

Am 2. Juni schloß die Opernsaison; und man kann annehmen, daß Händel bald darauf nach Hannover zurückgereist ist.

Hier wurde auf seine weitere Entwickelung von großer Bedeutung der bereits erwähnte Steffani (1650—1730), ein ebenso fein gebildeter Mann wie trefflicher Musiker. Sein Einfluß macht sich bereits in den Kammer-Duetten bemerkbar, deren Händel hier eine ganze Reihe schrieb, und in welcher Form auch Steffani Bedeutendes leistete.

Außerdem ist nur noch bekannt, daß er hier seine Oboenconcerte componirte.

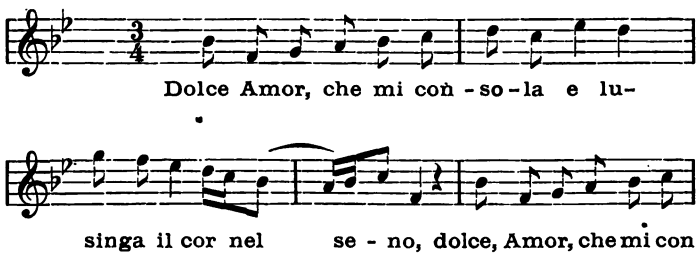
Mit London blieb er in brieflichem Verkehr, und was er von dort erfuhr, mußte seine Sehnsucht nach der wunderbaren Stadt immer mehr anfachen. Wieder war dort der Versuch, eine nationale Oper zu gewinnen, gemacht worden. Hughes hatte einen neuen englischen Operntext: „Calypso und Telemach" verfaßt und Johann Ernst Gaillard — ein Schüler von Steffani und Farinelli — hatte ihn componirt; und wieder hatte die Oper nur geringen Erfolg, so achtungswerth

man auch die Musik fand. Immer herzlicher mahnten die Freunde Händels, wieder nach London zu kommen. Der von diesem erbetene Urlaub zu dieser zweiten Reise nach London wurde ihm ertheilt und so finden wir ihn Ende November 1712 wieder in London vor der Aufführung seiner neuen Oper „Il pastor fido“. Hiermit beginnt der wichtigste Abschnitt seines Lebens; es erscheint daher zweckmäßig, ehe wir diesen weiter verfolgen, uns wieder zuvor mit seinen Werken der letzt besprochenen Periode näher bekannt zu machen.

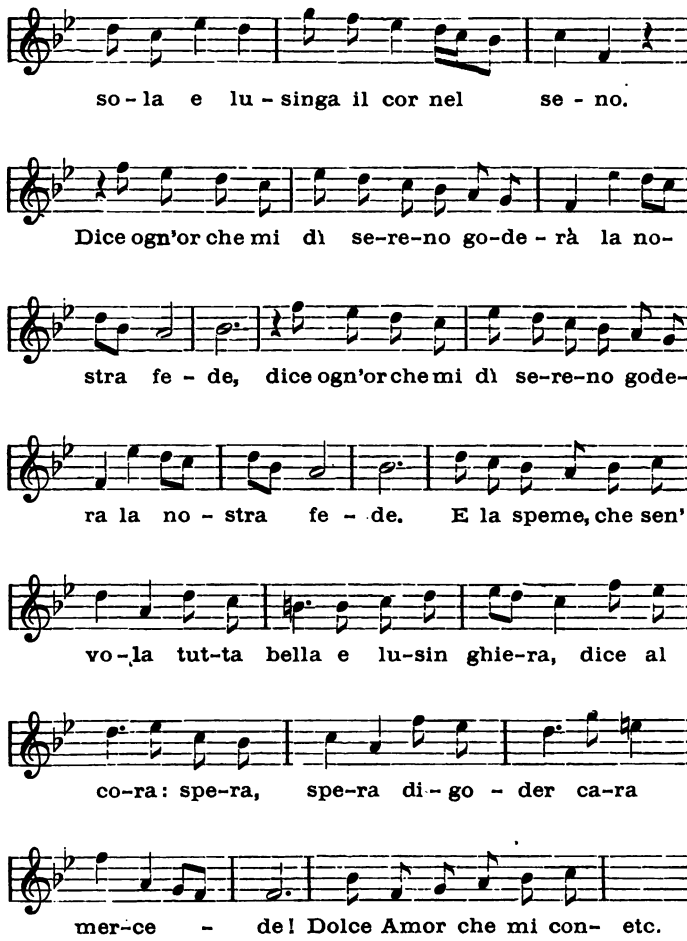
Fünftes Kapitel.

Die italieniſchen Opern.

Es iſt gewiß nicht Selbſttäuſchung, wenn man in einzelnen Arien der erſten Oper, die der Meiſter in und für Italien ſchrieb: „Rodrigo“*), ſchon den Einfluß des Landes wahrzunehmen meint. Dieſe ſind noch knapper gehalten, als ſeine früheren; mit faſt ängſtlicher Gewiſſenhaftigkeit ſucht er nur nach dem prägnanteſten Ausdruck, den er dann in einfacher, aber möglichſt ſchlagender Weiſe hinſtellt. Die Arie: „Dolce Amor che mi consola“ iſt im einfachſten Liedſtil gehalten:

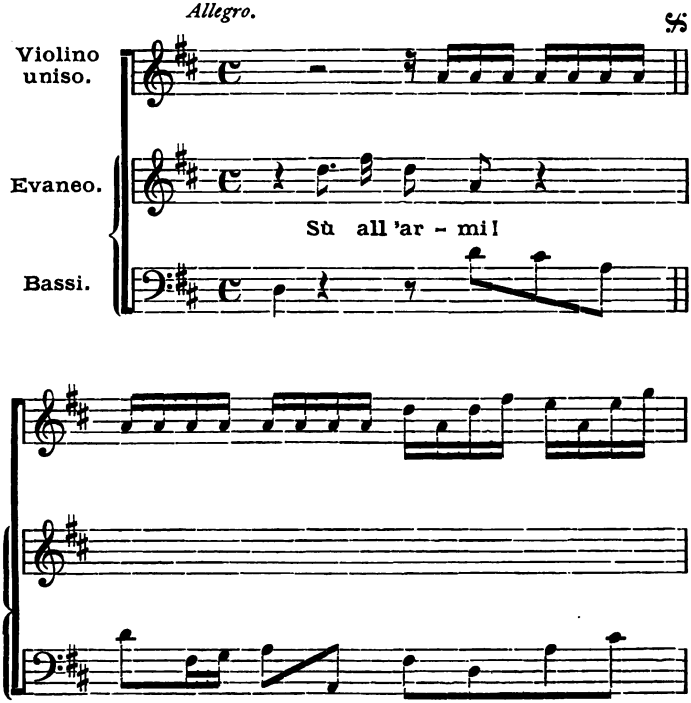


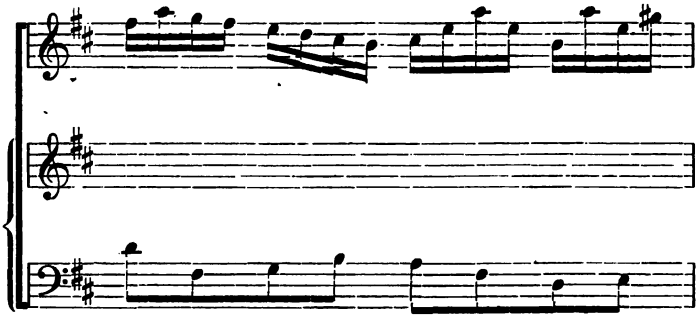
*) Ausgabe der deutſchen Händelgeſellſchaft. Lief. LVI.



Die knappſte Liedform wird einfach durch Wiederholung des Vorder- und des Nachſatzes des erſten Theils erweitert; der Mittelſatz hält nicht, wie in der Regel, die Paralleltonart feſt, ſondern wendet ſich

auf ganz natürlichem Wege in 8 Tacten echt liedmäßig nach der Dominant und dann folgt die treue Wiederholung des erſten Theils. Doch entſpricht die Arie vollſtändig der Situation und ſie gefiel dem Meiſter ſelbſt ſo, daß er ſie noch mehrmals verwandte in der, kurze Zeit darauf componirten Cantate: „Tu fedel“ und dann auch noch als Lied der Eurilla in „Pastor fido“ (1712). Noch knapper, und nicht weniger charakteriſtiſch iſt die Arie der Eſilena: „Sì che lièta goderò“ gehalten. Die weitaus am meiſten charakteriſtiſche aber iſt: „Sù all' armi!“ mit jener Geigenbegleitung, die des Meiſters Weſen ſo treu bezeichnet, und der wir deshalb ſo oft bei ihm begegnen:





Aehnlich ist auch die Begleitung zur Arie: „Heroica fortezza"

In der Arie: „Spirti fieri" wird das ganze Streichquartett in dieser Weise charakteristisch geführt. Außerordentlichen Liebreiz entwickelt der junge Meister in der Arie der Esilena: „In mano al mio sposo", die wir als erste in den Notenbeilagen, welche des Meisters Entwickelung ganz augenscheinlich darthun sollen, geben. Gerade diese knapper gehaltenen zeigen den Weg, auf welchem Händel den Stil der italienischen Oper seiner Zeit auf die höchste Stufe stellte. Hier spricht nur seine eigene Innerlichkeit, mit der er seine Aufgabe erfaßte und den Organismus der Oper beseelte. In den großen, ausgeführteren Arien, wie in: „Pugneran con noi le stelle", oder: „Dell' Iberia al soglio invitto", „Vanne in campo", oder: „Per dar pregio" macht sich der ältere Opernmechanismus noch zu stark geltend, etwa mit Ausnahme der einen: „Alle glorie, alle palme, welche warmblütigen Inhalts voll ist, der die weite Form vollkommen deckt. Doch zeigt auch sie, daß der andere Weg, durch naturgemäße Erweiterung der Liedform zu der echt dramatischen Arie zu gelangen, der in der Arie: „Il dolce foco mio" schon eingeschlagen wird, entschieden zweckentsprechender ist. Diese Arie ist auch in sofern hochbedeutsam, als zu dem Gesange eine reiche Begleitung hinzutritt, die selbst formbildend wirkt. Das gilt auch von dem Duett: „Prendo

l'alma". So kann man wol verstehen, daß diese Oper ganz ungewöhnlichen Beifall errang, und daß sie den Componisten in den weitesten Kreisen beliebt und geehrt machte. In den knappsten Formen ausdrucksvoll zu sein, das verstanden eben die einheimischen Componisten nicht; sie bedurften dazu meist eines umständlichen Apparates und erreichten schließlich doch nicht den Eindruck, den der geniale Sachse hervorbrachte. Wo sich aber die italienischen Meister der Kürze befleißigten, kamen sie selten über eine trockene Declamation hinaus, oder begnügten sich mit kurzen, melismatischen Phrasen, gegen die selbst die kleinsten Formen Händels jetzt schon immer noch breit erscheinen. Dabei wußte er durch eine reichere Instrumentation den meisten seiner Consätze erhöhten Reiz zu geben. So kräftig, wie er seine Geigen am entsprechenden Orte darein fahren ließ, hatte man vor ihm in Italien nicht gewagt, noch weniger aber überhaupt eine so selbständige Behandlung der Instrumente, die manchmal selbst mit dem Gesange an entscheidender Bedeutung für die formelle Entwickelung concurrirte.

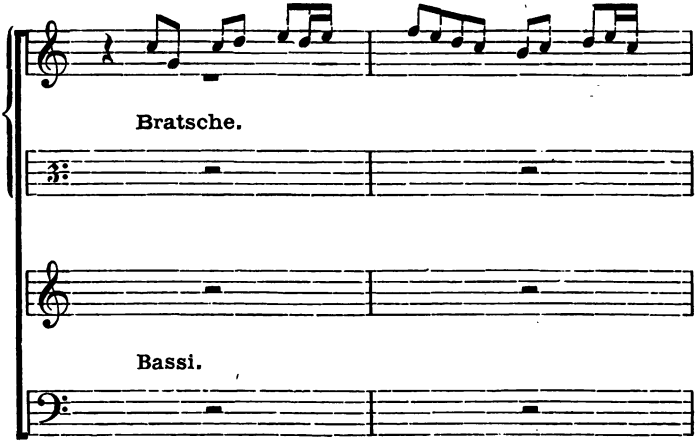
Die meisten dieser Vorzüge zeigte auch „Agrippina"*). Mit der Knappheit der Formen haben die Arien allerdings etwas von dem Reizvollen ihrer unmittelbaren Wirkung verloren, aber sie haben dafür ganz bedeutend an Vertiefung gewonnen und sind nachhaltiger und eindrucksvoller geworden. Zugleich wußte Händel damit jetzt schon vortrefflich seine Personen zu charakterisiren. Agrippina, die stolze, ihrer Hoheit immer bewußte, römische Kaiserin und die von übermüthiger Lebenslust überschäumende Poppea sind vortrefflich auseinander gehalten. Schon in ihren ersten Arien spricht sich das entschieden aus:

*) A. d. S. H. Lief. LVII.

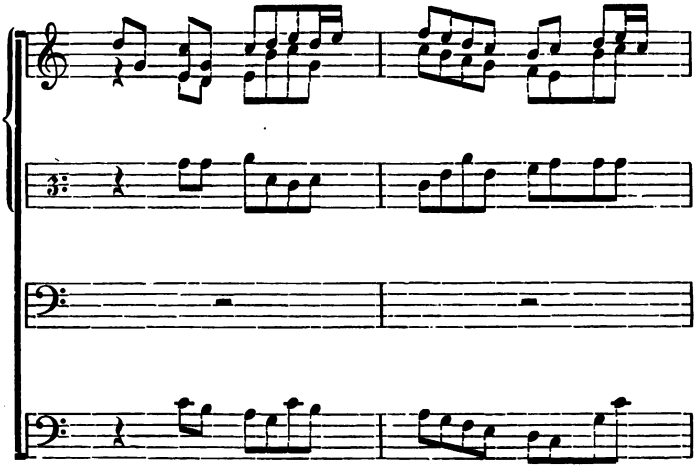
Oboe.

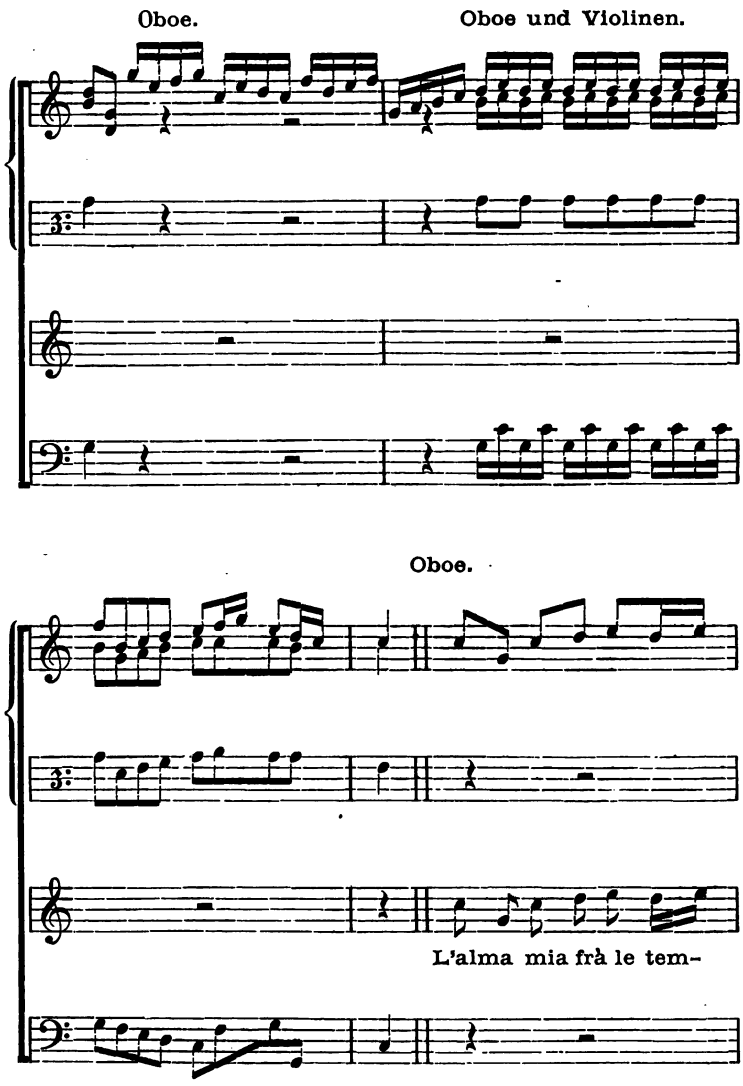
Bratsche.

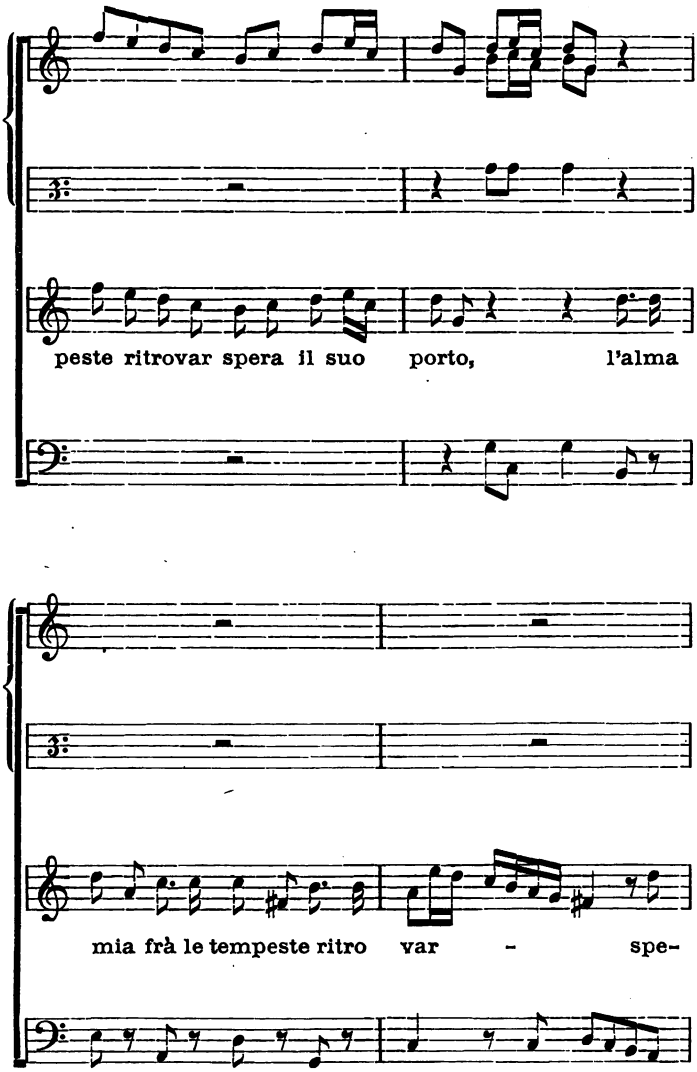
Bassi.

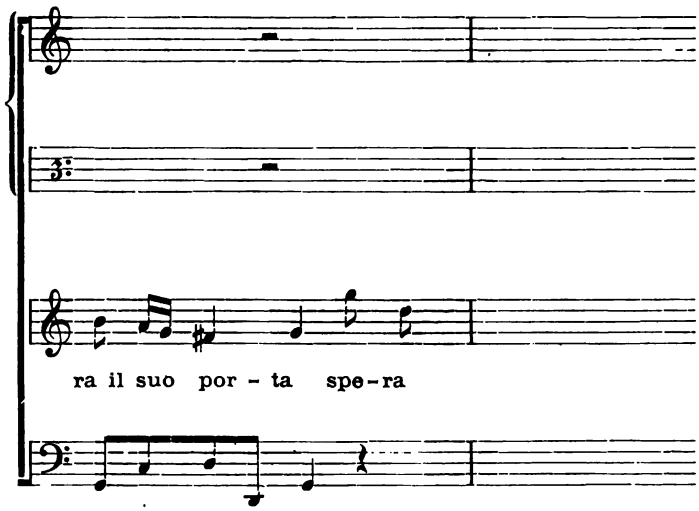


Oboe und Violinen.

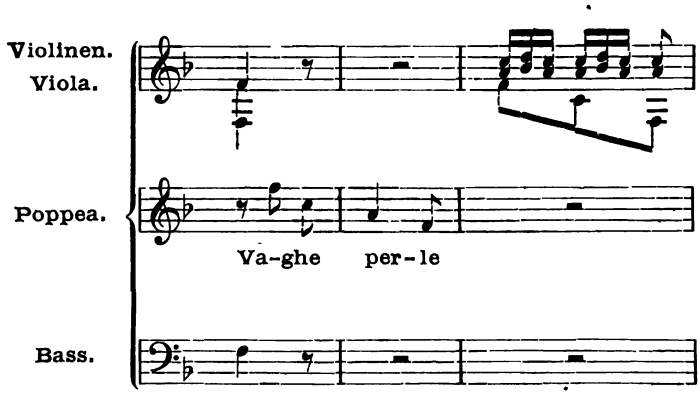


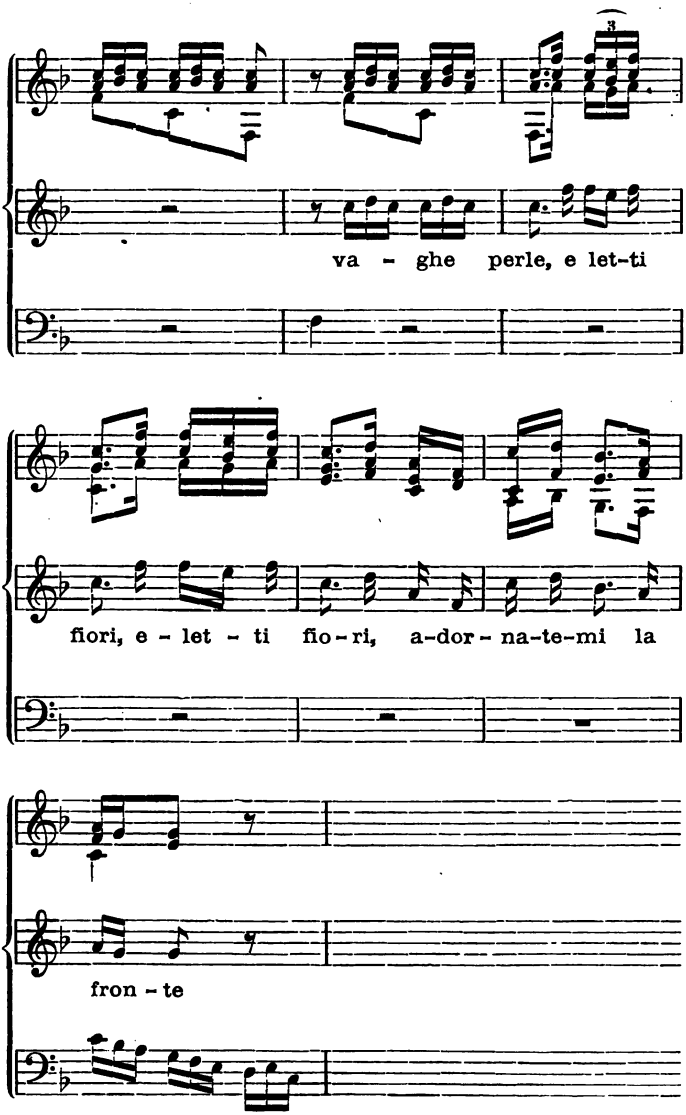

Oboe.
Oboe und Violinen.
Oboe.
L'alma mia frà le tem-


peste ritrovar spera il suo porto, l'alma
mia frà le tempeste ritro var - spe-

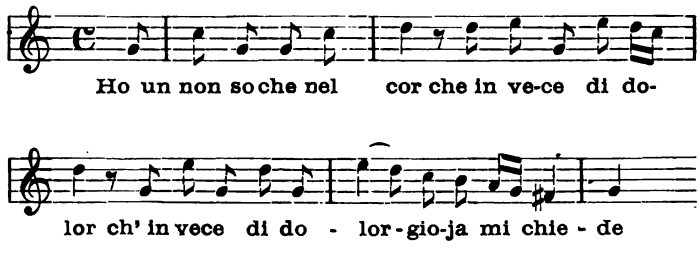


ſingt die Kaiſerin und Poppea:

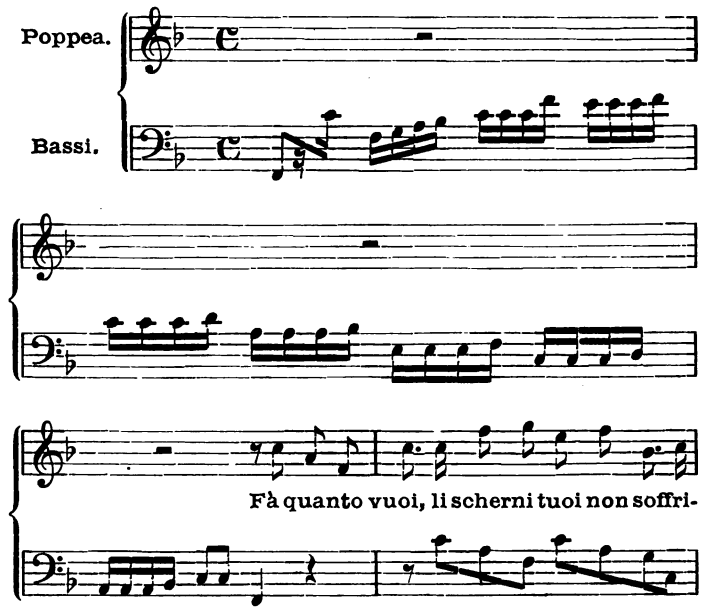


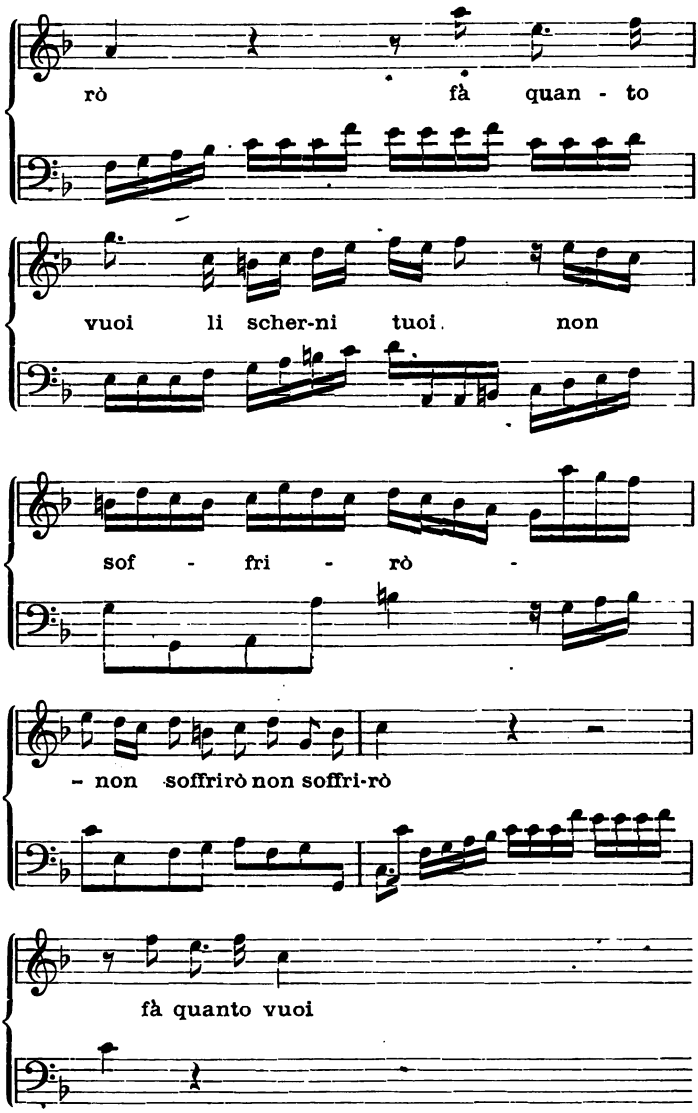

va - ghe perle, e let-ti
fiori, e - let - ti fio-ri, a-dor-na-te-mi la
fron - te

dieſer Charakter wird mit großer Conſequenz feſtgehalten. Die Arie der Agrippina:

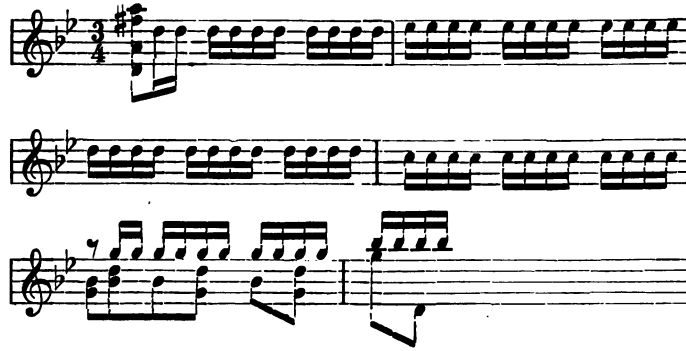


die Händel auch in das Oratorium „Resurrezione“ aufnahm, wird äußerſt wirkſam mit den Streichinſtrumenten im Einklange begleitet; die folgende Arie der Poppea ebenſo treffend mit Violoncello.

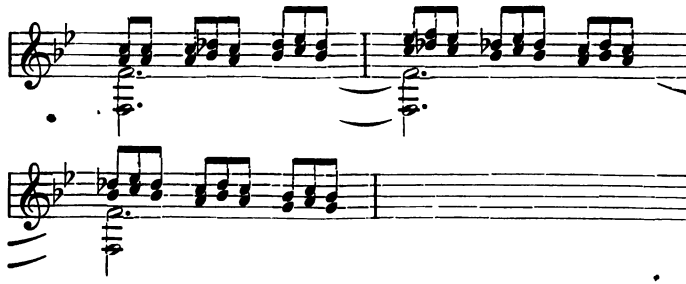



rò fà quan - to
vuoi li scher-ni tuoi non
sof - fri - rò -
- non soffrirò non soffri-rò
fà quanto vuoi

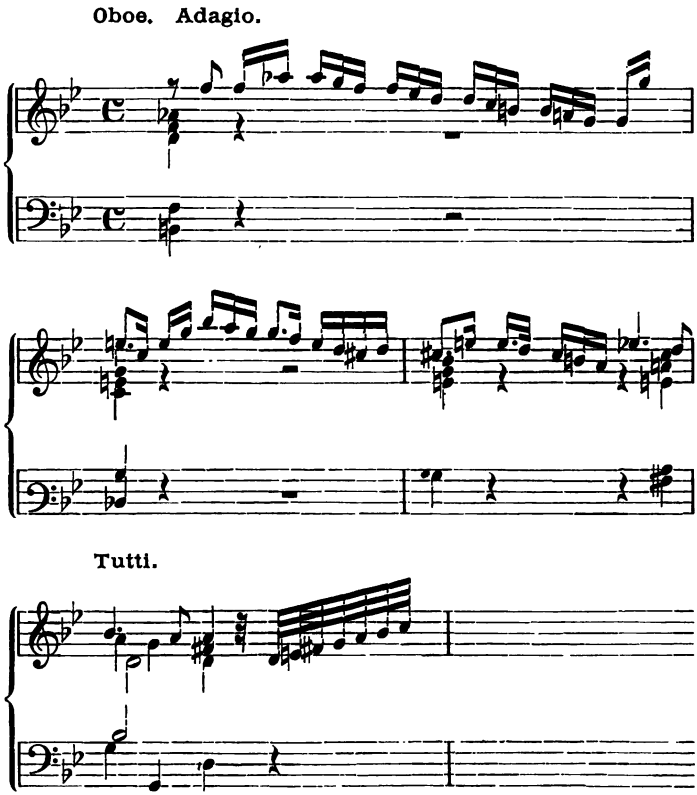
Die Inſtrumente nehmen jetzt ſchon überhaupt viel ſelbſtändiger Theil an der ganzen Darſtellung als vorher. Das zeigt ſchon die Ouvertüre, die zugleich formell einen hochbedeutſamen Fortſchritt über die früheren bekundet. Dem Streicherchor iſt eine Oboe zugeſellt, die nicht nur die erſte Violine unterſtützt, ſondern auch als Solo-Inſtrument heraustritt. In der Form hat Händel bereits die, jener Zeit ſogenannte „Sinfonia" gewonnen, bei welcher eine pathetiſche, langſame Einleitung zu einem feurigen Allegro führt, dem ſich wieder die Einleitung meiſt nur theilweis wiederholt anſchließt. Beim Allegro könnte man faſt verſucht werden an Programmmuſik zu denken. Das erſte Motiv:



charakteriſirt wenigſtens ganz trefflich die energiſch eingreifende Kaiſerin und beim zweiten



könnte dem Meiſter recht wol das liebliche Bild der Poppea vorgeſchwebt haben. Daß er es hier aber ſchon auf einen Orcheſterprolog abſah, darauf deutet das Oboe-Solo, mit dem er den kurzen Schluß einleitet, ganz unzweifelhaft hin:



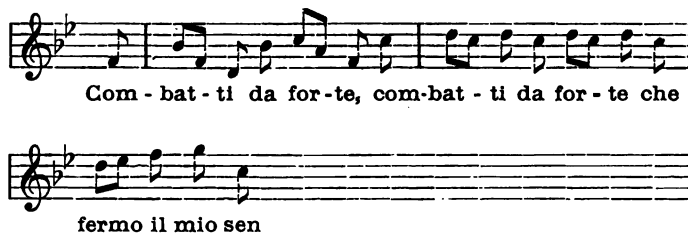
Neben der Oboe verwendet Händel in dieſer Oper auch die Flöte zur Begleitung, wie in der Arie des Narciſo: „Volo pronto, e lieto il core“. Zu einem prachtvollen Trompetenſatz, wie ihn Händel in der Zeit ſeiner glanzvollſten Meiſterſchaft nicht wirkſamer zu ſchrei-

ben wußte, veranlaßt ihn der Chor: „Di timpani e trombe", in welchem auch die Singstimmen außerordentlich wirksam geführt sind.

Mit dem „Rinaldo" erhielt Händel dann einen Text, der ihm noch bedeutendere Personen und Situationen für eine reiche Charakteristik bot, die er dann auch wieder wahrhaft genial auszunutzen wußte. Der Verfasser des Libretto hat die ursprüngliche Fabel sehr vereinfacht: Almirena, die Tochter des christlichen Heerführers Gottfried von Bouillon, mit Rinaldo verlobt, wird von Armiden geraubt, welcher auch Argantes, König von Jerusalem, in Liebe zugethan ist. Um Almiren zu retten, dringt Rinaldo in die Zaubergärten Armidens ein und diese entbrennt, als sie ihn sieht, in heißer Liebe zu ihm, die sie ihm in leidenschaftlichster Aufwallung gesteht; er weist sie schnöde zurück und da Argantes sein Herz ebenso plötzlich an Almiren verschenkt hat, so waren Beide ernstlich bedroht, wenn nicht Gottfried und Eustachius, durch einen Sternseher unterrichtet, Hülfe brachten. Armide und Argantes werden besiegt und gefangen und bekehren sich zum Christenthum.

Schon der erste Act bot neue Momente für die Bethätigung von Händels Kunst der Charakteristik.

Der Mahnung zur Tapferkeit, die Gottfried an seine Krieger richtet, schließt sich auch, mit Bezug auf Rinaldo, Almirena an und die betreffende Arie schon:



gewinnt große charakteristische Wirkung; ganz besonders der weichen, fast sentimentalen ihres Geliebten gegenüber: „Ogni indugio d'un amante". Die namentlich außergewöhnlich charakteristisch instru-

mentirte Arie des Argantes ist bekanntlich dem Schäferspiel „Acis, Galatea e Polifemo“ entlehnt, und auch hier ganz ungewöhnlich wirkend. Trompeten und Pauken und die Oboe sind mit den Streichinstrumenten zu einem prächtigen Instrumentalcolorit verbunden. Die Arie hat zugleich auch eine außergewöhnliche Ausdehnung und doch wirkt sie nicht einen Augenblick ermüdend. In derselben Weise ist seine Genossin: „Armida“ gezeichnet; gleich ihr erstes Auftreten in der Arie: „Furie terribili“! zeigt sie in ihrer grauenerregenden Schönheit und Größe, deren Zeichnung in der anschließenden Arie: „Molto voglio, molto spero“ vollendet wird; und wie sie dann von leidenschaftlicher Liebe zu Rinaldo ergriffen, und von ihm verschmäht, in ihrem Innern von Schmerz und Wuth bewegt ist, das Alles hat Händel mit Meisterhand weit über die Gewohnheit der anderen Operncomponisten seiner Zeit gezeichnet. Ihr gegenüber stehen Almirene mit ihrem „Lascia ch'io pianga“ und Rinaldo mit seinem „Cara sposa“ in entzückender Schönheit da. Wieder werden die Instrumente reicher bedacht, als in der vorhergehenden Oper. Die Einleitungen zu den einzelnen Arien sind meist sehr lang und führen nicht selten neue Gedanken ein, die in der Arie nicht weiter fortgeführt werden. Um die scenische Darstellung zu unterstützen, hat Händel zur Einleitung der Liebesscene zwischen Almirena und Rinaldo 2 Flöten und die Piccoloflöte zum Streichquartett hinzugezogen und in den letzten Scenen sogar 4 Trompeten mit Pauken. Im Großen wie im Einzelnen hatte der Meister mit diesem Werk den Organismus der italienischen Oper seiner Zeit festgestellt und ihn zugleich mit dem Inhalt erfüllt, welcher der Denk- und Empfindungsgehalt jener Zeit war, daher der ungeheuere Erfolg und zugleich die Erscheinung, daß er in seinen späteren Opern nicht weit darüber hinaus konnte, nur mit einzelnen die ganze Richtung noch schärfer bezeichnete.

Der Oratorienstil unterschied sich in jener Zeit wenig von diesem Opernstil, so wenig, daß Händel mehrere seiner Opernarien in das Oratorium „Resurrezione“ hinübernahm. Die Arienbildung, auch der neu componirten, unterscheidet sich wenig von der besprochenen; nur machen sich jetzt häufiger contrapunktische Nachahmungen in der

Begleitung geltend. Das in Rede ſtehende Werk zeichnet ſich noch durch eine mannichfaltigere Inſtrumentation aus. So wird der Geſang des Engels „D'amor fù consiglio“ durch vier ſelbſtändig geführte Violinen, Viola und Baß begleitet. Das Recitativ der Magdalena: „Notte, notte funesta“ mit 2 Flöten und Viola da Gamba und ihre Arie: „Ferma l'ali“ mit 2 Flöten, gedämpften Geigen, Viola da Gamba und Baß; die Arie des Cleophas: „Naufragando và per l'onde“ mit 2 Oboen, 3 Violinen und Baß; die Arie des Johannes: „Così la tortorella talor piange e si lagua“ mit Flöten, Viola da Gamba, Teorba und Streichinſtrumenten, die Arie des Engels: „Risorga il mondo“ mit Oboen, Fagotten und Streichinſtrumenten u. ſ. w. Das Werk enthält nur zwei Chöre, je einen am Schluſſe jedes Theiles, die einfach, aber wirkſam geſetzt ſind. Auch das andere Oratorium: „Il Trionfo del Tempo“*) enthält keinen mehrſtimmigen Satz von Bedeutung, dagegen einige prachtvolle, inſtrumental ausgeführte Tonmalereien, die den künftigen unerreichten Meiſter des Oratorienſtils ſchon verrathen.

Noch iſt der Cantaten und Kammerduette zu erwähnen, deren Händel eine große Zahl in dem bisher beſprochenen Zeitraum ſchrieb.

Ueber die Form der Cantate ſpricht ſich Keiſer in der Vorrede zu ſeiner Cantaten-Sammlung: „Gemüths-Ergötzung, beſtehend in einigen Sing-Gedichten mit einer Stimme und unterſchiedlichen Inſtrumenten.“ (Hamburg, gedruckt und verlegt bei Nicolaus Spieringk 1698), wie folgt aus:

Hochgeehrter Leſer!

Von dieſen allhier durch den Druck der Welt mitgetheilten Sing-Gedichten, oder wie ſie auf Italieniſch genannt werden Cantaten, hat man zweierley zu erinnern für gut befunden, deren eines die Poeſie, das andere die Muſik derſelben angehet. Belangend demnach das Erſte, ſo iſt nunmehro in Teutſchland die Manier der Welſchen in dergleichen Stücken ſchon ſo bekannt, daß es unnöthig eine

*) A. d. D. H. G. Lief. XXIV.

Definition zu geben, was eine Cantate sei, ja es haben dieselben in Teutschland so sehr das Bürger-Recht gewonnen, daß sie die alten Bürger, nehmlich die ehemaligen Teutschen Lieder, gar ausgetrieben haben: Es ist aber die Erfindung derselben von der Oper hergekommen. Denn weil man nachgespühret, daß die vermischte Sing-Art derselben, nehmlich bald Recitativ, bald Arien, und diese bald lustig, bald traurig, bald aus diesem, bald aus jenem Thon, sehr angenehm war allemahl aber ein Stück aus einer Opéra zu machen, wegen Abwechselung der Personen nicht thunlich, so hat man die alte Art der langen Lieder von vielen Gesätzen oder Strophen, in ein solches mit Recitativ und Arien vermischtes Gedicht verwandelt. Der Einhalt aber eines solchen Gedichtes ist gar nicht neu, weil sowohl unter den alten Welschen als Teutschen Liedern gar viele vorhanden, die Erzählungs-Weise den Einhalt vorbringen und sehe man nur zum Exempel an die bekannte schöne Ode unseres Teutschen Opitzen „Coridon, der ging betrübet", oder des trefflichen Simon Dachen seine niemahls genug gepriesene und gantz unvergleichliche Ode: „Es fing ein Schäfer an zu klagen", so wird man zwo recht vollkommene Cantaten finden, daran kein anderer Unterschied, als daß sie Vers-Weise gesetzet und durchaus nach einer andern Melodie müssen gesungen werden; da eine heutige Cantate die Abwechselung der Melodien, und des Ariosen mit dem Recitativstil hat, welches das einzige ist, das wir in diesem Stück den Welschen zu danken haben. Denn den Einhalt derselben haben sie nicht erfunden, weil er eben dasselbe, was bei den Alten Idillium oder Ecloga genannt ward, in welchen mehrentheils von Schäffern und Schäffern-Sachen, bisweilen doch auch von Heroischen Materien gehandelt ward, wie solches beym Theocrito und Virgilio umständlich zu finden."

Nicht aus der Oper, sondern aus dem Madrigal, oder dem weltlichen Liede, beeinflußt durch die Oper, ist die Cantate hervorgegangen. Schon am Ende des 16. Jahrhunderts hatte man versucht auch beim mehrstimmigen Liede die engen Schranken der Form zu durchbrechen, um einen, mehr die Einzelzüge des Gesammtinhaltes erschöpfenden Ausdruck zu gewinnen. Als dann der Einzelgesang seit dem Beginne des

17. Jahrhunderts in der Musikpraxis Eingang fand, und die Formen des Recitativs und der Arie gefunden waren, wurden diese dann auch auf das Lied übertragen, seine streng und eng gegliederte Form wurde demgemäß erweitert. Giacomo Carissimi namentlich gab ihr die entsprechende Kunstform, die sein Schüler Alessandro Scarlatti noch erweiterte und innerlich festigte. Wie schon Keiser anführt, fand die Form dann auch in Deutschland eingehende Pflege und Händel übte sie gewiß bereits in der frühesten Zeit seiner Schaffensthätigkeit. Besonders fördernd nach dieser Richtung mußte auf ihn Steffani einwirken, der einer der bedeutendsten Vertreter dieser Form, wie der, aus ihr hervorgehenden Kammer-Duetten war.

In den Cantaten für eine Stimme macht sich noch mehr der Einfluß Keisers geltend, namentlich in der Anordnung der einzelnen Sätze und der Instrumentation; nur daß Alles bei Händel glänzender und mehr unmittelbar wirkend gehalten ist. Auch Keiser hat seine Cantaten mit Instrumentalbegleitung versehen, die vierte: „Die verliebte Diana", für Sopran, mit Streich- und Blasinstrumenten. Mit diesen begleiteten, wahrscheinlich für die Kapelle des Cardinals Ottoboni in Rom geschrieben, hat Händel namentlich bedeutenden Effect erzielt. Es lag nahe, die Form der Cantate immer mehr zu dramatisiren. Auch Keiser meint in der angezogenen Vorrede: „Was nun das andere Stück dieser Cantaten oder Sing-Gedichte betrifft, nehmlich die Musik, so richtet sich dieselbe nach der Poesie und hat man mit Fleiß in denen gegenwärtigen nicht so sehr den Kammer- als den Theatralischen Styl erwählet." So kam man dazu, auch die Cantate zu dramatisiren, so daß man die lyrischen Ergüsse nicht geradezu individualisirte, sondern nur personificirte. So entstanden jene allegorischen Darstellungen, die man auch mit Serenata bezeichnete, welche für die Entwickelung des Oratoriums von entscheidender Bedeutung werden sollten. Diese dramatisirten Cantaten waren im Grunde nicht für die äußere Schaustellung bestimmt, wenn sie auch ihrer Form nach dramatisirt erscheinen. Händel bezeichnet das aus dieser Zeit stammende Schäferspiel: „Apollo e Dafne" ausdrücklich als Cantata a 2; ein anderes Schäferspiel mit Cantata a 3 u. s. w. Unabläßig ist so der

Meiſter bemüht, alle Formen des muſikaliſchen Ausdrucks zu gewinnen, das bezeugen auch zwei franzöſiſche Chansons, die er nach dem Muſter und im Geiſte Lully's componirte.

Mehr noch wie die andern Werke zeigen die Kammer-Duette eine große und energiſche Stetigkeit der Entwickelung, anfangs ſind ſie ihm nur mehr contrapunktiſche Studien; die Melodien ſcheinen nur zu dem Zwecke ihrer Nachahmung und künſtlicheren Verarbeitung erfunden; der Textinhalt hat wenig Antheil an ihnen, wie in „Giù nei Tartarei regni", oder die erſte Bearbeitung von „Caro autor di mia doglia". Allmälig erſt gewinnt der Meiſter die Herrſchaft auch über dieſe Form ſo, daß ihn deren Technik nicht mehr genirt; daß dieſe ſich immer freier und leichter ſeinen Intentionen fügt; er erfindet inhaltsvolle Melodien, wie ſchon zu „Che vai pensando folle pensier", die ſich zugleich kunſtvoll zweiſtimmig verarbeiten laſſen; immer gehalt- und reizvoller wird die Melodik dann in „A mirarvi io son intento oder Conservate und der Meiſter ſchuf dann jene, die er als koſtbare Edelſteine ſeinen Oratorien einfügen konnte, wie noch ſpäter nachgewieſen werden ſoll.

Sechstes Kapitel.

Wieder in London.

Am 26. November 1712 führte Händel schon eine neue Oper: „Il pastor fido", die er am 4. November beendet hatte, in London auf, die indeß nur geringen Erfolg hatte. Dem Publikum sagte der Stoff nicht zu; und da auch die Darstellung trotz der, zum Theil vortrefflichen Musik, nicht den gewohnten Ansprüchen genügte, so konnte das Werk sich nicht halten, es wurde am 21. Februar 1713 zum sechsten und letzten Male gegeben. Der Meister hat es 1734 umgearbeitet und mit Chören ausgestattet, weshalb wir noch specieller auf dasselbe eingehen müssen. Rasch ließ Händel eine zweite Oper folgen: „Theseus", zu welcher Lady Anna Cartwright den Text geschrieben haben soll. Er beendete die Partitur am 19. December 1712, und am 10. Januar erfolgte bereits die erste Aufführung unter dem lebhaftesten Beifall des dicht besetzten Hauses. Doch schon nach der zweiten Vorstellung mußte der Director des Theaters, Mr. O. Swiney, Schulden halber flüchten; die Sänger fanden sich veranlaßt, auf eigene Rechnung das Theater weiter zu führen und so wurde die Oper bei gutem Besuch auch weiter gegeben. Händel, dem Swiney das Honorar schuldig geblieben war, wurde durch eine

Benefizvorstellung am Schlusse der Saison — am 15. Mai — entschädigt, bei welcher er auch als Clavierspieler auftrat.

Wie sehr es ihm übrigens darum zu thun war, in England festen Boden zu gewinnen, beweist er jetzt auch dadurch, daß er ein Te Deum componirte, um es möglicher Weise zur Feier des bevorstehenden Friedensschlusses aufführen zu können, obgleich dazu nach den Gesetzen des Landes keine Möglichkeit vorhanden schien. Schon am 14. Januar 1713 beendete er das Werk und componirte jetzt, nach dem Rath seiner Freunde, eine Ode auf den Namenstag der Königin Anna. Zweifellos wurde die Ode auch am 6. Februar 1713 vor der Königin aufgeführt und diese gab dem Meister nunmehr den Auftrag, das Te Deum und Jubilate für die kirchliche Friedensfeier zu componiren. Am 7. Juli 1713 wurde das Werk aufgeführt, und die Königin setzte dem Meister einen Jahrgehalt von 200 Pfund aus.

Dem Theater hielt sich Händel, wie es scheint, während der ganzen Saison von 1713—1714 fern.

Beinahe ein Jahr hatte er anfangs bei einem reichen Musikfreunde: Andrews von Barn-Elms in Surrey, in dessen Hause in London gewohnt, dann folgte er einer Einladung des Grafen von Burlington, dessen Haus der Versammlungsort der ersten Vertreter der Kunst und Wissenschaft war, und die drei Jahre, die Händel hier verweilte, waren von unschätzbarem Werthe für seine innere Entwickelung, wenn sie auch nur vereinzelte Schöpfungen aufweisen.

Längst hatte Händel seinen Urlaub überschritten, er dachte nicht an die Heimreise, wol auch in der natürlichen Empfindung, daß man in Hannover seine nahen Beziehungen zum Hofe der Königin Anna, der erklärten Gegnerin des Hauses Hannover, welches Ansprüche auf den britischen Königsthron erhob, nicht gern sah. Als daher Königin Anna plötzlich am 1. August 1714 starb und die Anhänger des Churfürsten von Hannover sofort diesen zum Nachfolger erklärten, ohne von den Jakobiten daran gehindert zu werden, gerieth Händel in eine sehr mißliche Lage. Am 18. September landete Churfürst Georg in Greenwich, am 20.

hielt er seinen Einzug in England und am 20. October wurde er in Westminster zum Könige gekrönt.

Händels Besorgnisse erwiesen sich bald als unbegründet, er wurde in keiner Weise behindert, man zog ihn aber auch nicht zu Hofe.

Nach Eröffnung des Theaters wurde auch sein Rinaldo neu einstudirt, den Händel selbst vom Flügel aus dirigirte, und nach Ablauf der Saison schrieb er auch wieder eine neue italienische Oper: „Amadigi", die am 25. Mai 1715 zuerst aufgeführt wurde.

Die politischen Ereignisse waren übrigens nicht derartig, daß sie eine Hebung der künstlerischen Thätigkeit befördern konnten. Die Jakobiten waren, ermuthigt durch mancherlei Mißbräuche der neuen Regierung, zur offenen Empörung geschritten, die nur an der Unfähigkeit des Prätendenten scheiterte. Das neue Königshaus wurde des Aufruhrs bald Herr. Die Theater wurden in Folge des erst am 1. Februar 1716 wieder eröffnet und am 12. Juli mit Amadis geschlossen.

Jetzt dachten auch Händels Freunde ernstlich daran, ihn wieder an den Hof zu bringen und ihm die Gunst des Königs wieder zuzuwenden. Kielmannsegge und Burlington veranstalteten zu diesem Zweck eine große Wasserfahrt auf der Themse und veranlaßten Händel, eine Musik dazu zu componiren, um den König damit zu überraschen. Händel, schrieb das unter dem Namen „Wassermusik" berühmte Werk für Orchester, das dann auch bei der Aufführung dem König ungemein gefiel, so daß er nach dem Componisten fragte. Diesen Augenblick nun benutzte Kielmannsegge, um bei dem Könige für seinen Schützling Verzeihung zu erbitten, die der König dann auch gern gewährte. Er beschied den Componisten zu sich, lobte seine Musik und verdoppelte die von der Königin Anna gewährte Pension.

Bei Hofe wußte ihn der Violinspieler Geminiani wieder einzuführen, welcher erklärte, daß ihn nur Händel begleiten könne, wenn er seine Concerte bei Hofe spielen sollte, und in Folge dessen trat Händel auch hier in sein altes Verhältniß. Als der König im Juli 1716 nach Deutschland reiste, begleitete ihn auch Händel. Hier besuchte dieser

Freunde und Verwandte, und wurde dabei veranlaßt, die Passion von Brockes, welche auch die Hamburger Componisten: Mattheson, Keiser und Telemann in Musik gesetzt hatten, gleichfalls zu componiren.

Wahrscheinlich ging er Ende des Jahres oder Anfang des nächsten wieder zurück nach England, wo man bereits begonnen hatte, den Rinaldo wieder einzustudiren. Doch ging es mit der englisch-italienischen Oper allmälig zu Ende; das Interesse des Publikums begann zu schwinden, und die englische Bühne verwilderte, so daß es für Händel nur erwünscht sein müßte, einen anderen Wirkungskreis zu gewinnen. Der Herzog von Chandos, ein Sonderling mit bedeutenden Einkünften, lud ihn nach Cannons, seinem Wohnort, und übertrug ihm die Leitung seiner Kapelle. Drei Jahre blieb Händel hier, von 1717—1720, und es entstanden in dieser Zeit eine Reihe sogenannter Anthems, kirchliche Vocalsätze über biblische Texte nach Art unserer Motetten; zum Theil waren sie auch mit Instrumenten begleitet wie unsere Cantate, in welchem Falle dann, wie in den Händelschen, Solosätze mit Chorsätzen wechselten.

Händel hat in Cannons zwölf solcher Anthems geschrieben, fünf dreistimmige, sechs vierstimmige und einen fünfstimmigen und zwar nur über, den Psalmen entlehnte Texte. Damit hatte er ganz direct und andauernd dem Gebiete sich zugewandt, auf welchem seine ganze Größe sich einst entfalten sollte, und es lag zu nahe, daß er jetzt schon zu der Form gelangte, der er höchste Vollendung geben sollte, dem Oratorium. Ob es der Wunsch des Herzogs war, oder ob ihn der eigene Trieb leitete, ist gleichgültig; der junge S. Humphrey entwarf die Dichtung „Esther", und Händel componirte dieselbe, als sein erstes Oratorium, das am 29. August 1720 in Cannons zur Aufführung gelangte. Vom Herzog wurden dem Componisten 1000 Pfund dafür gezahlt. Ganz neu war weder die Dichtung noch die Composition. Für jene hatte der Dichter Racine's „Esther" vielfach benutzt, Händel aber hatte einen großen Theil seiner Passionsmusik in das Oratorium verpflanzt.

Ein zweites ähnliches, aber rein weltliches Werk entstand ziemlich um dieselbe Zeit, das Schäferspiel: „Acis und Galatea". Wie

erwähnt, hatte Händel denselben Stoff schon in Neapel behandelt, aber in wesentlich anderer Weise. Das Werk errang in dieser neuen Gestalt eine große Popularität, die es bis auf den heutigen Tag nicht verloren hat. So hatte Händel auch in Betreff der Stoffe des Oratoriums schon festgestellt, was noch lange bis in unsere Tage hinein verkannt wurde, daß es nicht die biblischen Stoffe nur sind, die dem Oratorium angehören, sondern alle dramatischen Stoffe überhaupt, die ihrem innersten Wesen nach die äußere Darstellung entbehren können, wol gar müssen. Daß Händel selbst „Acis und Galatea", dem Geschmack der Zeit Rechnung tragend, mit Decorationen und Scenerie darstellen ließ und zu dem Behufe mit Aenderungen und Zusätzen versah, macht das Werk noch lange nicht zu einer Oper, die es nach Anlage und Ausführung nicht sein kann.

Der Aufenthalt in Cannons war für Händel noch ganz besonders dadurch wichtig, daß er hier noch einen charakteristischen Cursus für seine Ausbildung als Dirigent durchmachte. Seine Kapellsänger mußte er sich zum großen Theil erst für die Ausführung seiner Ideen erziehen und heranbilden, und auch die königlichen Kapellmusiker, die er zu seinen Aufführungen heranzog, mit seiner Eigenart bekannt machen. Daß ihm das in vollem Maße gelang, wird durch die Begeisterung bewiesen, mit der sie sich in der Folgezeit mit ihm verbanden, um seinen Werken weiteste Verbreitung zu sichern.

Der am 8. August 1718 erfolgte Tod seiner, an den Doctor der Rechtswissenschaft Michaelsen in Halle, verheirateten Schwester erinnerte ihn wieder sehr lebhaft an die Heimath und gern wäre er seinem Herzen gefolgt und dahin geeilt, aber Unternehmungen von größter Wichtigkeit, wie er an seinen Schwager unterm 20. Februar 1719 schreibt, verhinderten ihn daran, doch stellte er seinen Besuch in nächster Zeit in Aussicht, und er konnte Wort halten. Der hohe Adel in London hatte längst die theatralischen Darstellungen der früheren Jahre vermißt. Es bildete sich eine hocharistokratische Gesellschaft zur Begründung einer stehenden italienischen Oper in Haymarket, und Händel wurde mit Organisation des neuen Instituts betraut, in Folge

deſſen er nach Deutſchland reiſte, um dort Sänger für das Unternehmen zu engagiren.

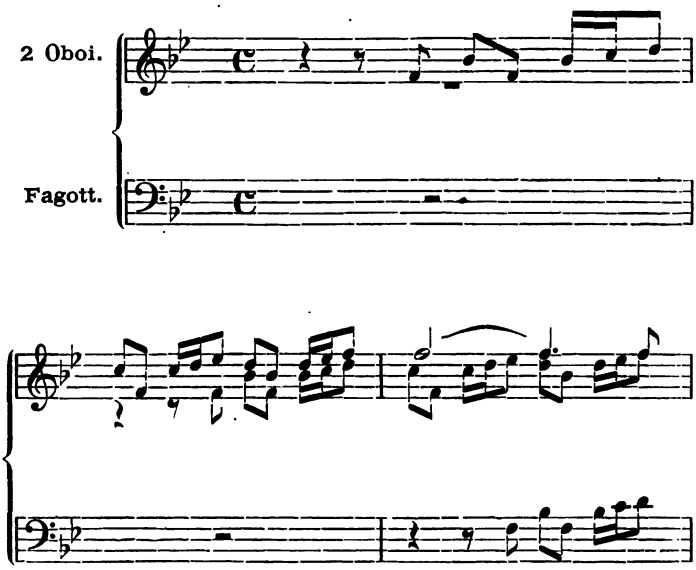
Damit beginnt der wichtigſte Zeitabſchnitt ſeines Lebens; ehe wir uns zur Betrachtung deſſelben wenden, überſehen wir wieder vorher die in London und Cannons geſchaffenen Werke, deren Zahl zwar nicht bedeutend iſt, die aber für ſeine innere Entwickelung von höchſter Wichtigkeit wurden, da ſie ihn immer ſicherer auf das Ziel ſeines Lebens, auf ſeine eigene Miſſion, hinführten.

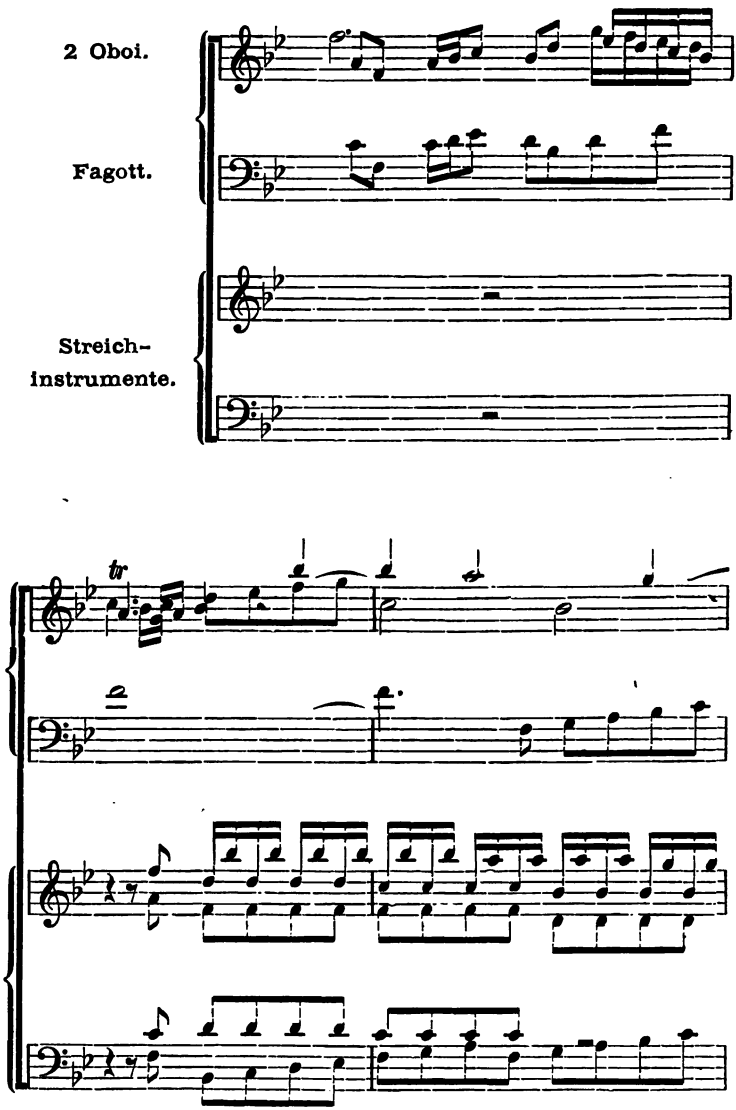
Siebentes Kapitel.

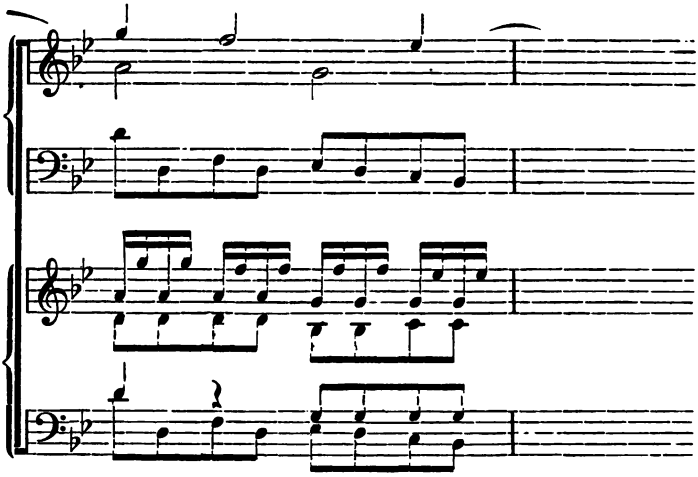
Die neuen Werke 1712–1720.

Weder mit der Oper: „Il Pastor fido“, noch mit „Teseo“ und „Amadigi“ hatte unſer Meiſter den ganzen Apparat der italieniſchen Oper in anderer Weiſe zu verwenden verſucht, als in der bisher beſprochenen. Jede dieſer Opern und namentlich Amadigi enthält einzelne Arien und Duette von hoher Schönheit, aber doch eigentlich keine ſo hervorragenden, wie mehrere der vorgenannten. Wol ſind die Formen noch mehr gefeſtigt, und zum Theil noch knapper, als im „Rinaldo“; immer weniger umſtändlich findet der Meiſter den Ausdruck, aber dieſer iſt doch nicht ſcharf und entſchieden genug, um nicht die fehlende weitere Erläuterung vermiſſen zu laſſen. Je mehr die dramatiſchen Formen ſich verengen, um ſo mehr muß ihr Ausdruck geſteigert werden, und das überſieht Händel jetzt noch meiſt; das iſt der Punkt, von welchem aus Gluck die Oper reformirte, während Händel auf ſeinem Wege nur die letzten Conſequenzen der ganzen Richtung zog. Auch er fühlte, daß der Mechanismus der italieniſchen Oper viel zu weitſchweifig iſt, und deshalb verſucht auch er ihn zuſammenzurücken; aber ihn dann auch in

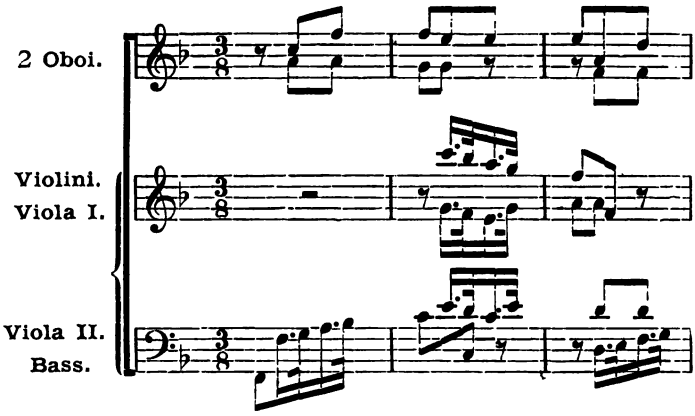
demſelben Maße zu größerer dramatiſcher Gewalt zu ſteigern, das widerſtrebte ſeiner eigenen Individulität und ſo wurde er auf das andere Gebiet dramatiſcher Thätigkeit geführt, das ſeiner Neigung und ſeinem Können ſo vollſtändig entſprach. Namentlich iſt in „Teseo“ die Charakteriſtik der Perſonen durchaus nicht ſo ſcharf, wie in mehreren der vorgenannten Opern, eben weil der Meiſter nicht mit der alten Umſtändlichkeit verfährt. Auch die Inſtrumentation folgt dieſem Zuge. Händel verſucht immer eigenthümlichere Zuſammenſtellungen von Inſtrumenten; ſo iſt z. B. der Mittelſatz der Ouvertüre ein reizendes canoniſches Trio für zwei Oboen und Fagott, das die Streichinſtrumente variiren:

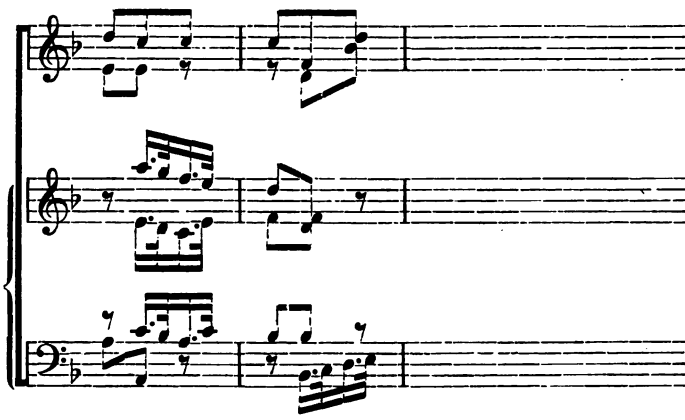



2 Oboi.
Fagott.
Streich-
instrumente.
tr



Die Arie der Agilea weiß er namentlich durch die Oboe fein zu charakteriſiren; das Inſtrument tritt vielfach geradezu concertirend heraus; auch choriſch zuſammengehalten treten Blas- und Streichinſtrumente ſchon in lebhaften Wettſtreit, wie in dem Duett der Medea und der Egeo:



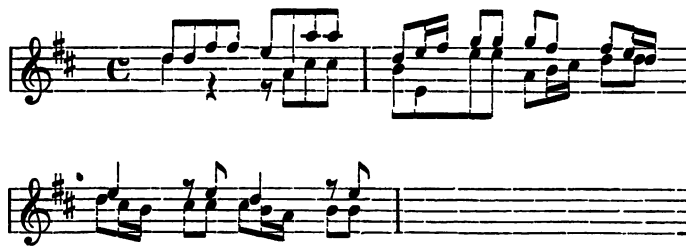


Für die Arie der Agilea verwendet er zwei Fagotte und zwar ziemlich bedeutsam, so daß sie die erste und zweite Geige in der Octave unterstützen. Diese abweichende Behandlung der Instrumente mag zum Theil auch mit den geringeren Erfolg, den diese beiden Opern beim Publikum hatten, haben verschulden helfen. Ueberall, wo die Instrumente vorwiegend mit ihrem Klangwesen wirken, ist diese Wirkung eine entschieden unmittelbare, die Massen, denen die Idee niemals geläufig werden kann, anregende; mehr so wie das Klangvermögen mehr zurücktritt, indem das Tonvermögen, wie hier, größere Berücksichtigung findet, ist die Wirkung nicht mehr eine so stark sinnliche, und es gehört ein gebildeterer Geschmack dazu, um sie ganz und voll zu empfinden. Wir werden später diese Erfahrung noch öfter auch bei Händel machen müssen; bei aller Sicherheit, mit welcher er seine Aufgaben auch den Massen gegenüber zu lösen verstand, blieb ihm der Beifall doch dort aus, wo er sich der weniger schnell und sicher treffenden Mittel bediente, ohne diese dann durch ein näheres Eingehen auf die Einzelheiten wirksamer zu machen. Dazu hätte ihm eine weitere Thätigkeit für die Bühne kaum Zeit gelassen; hier galt es, rasch zu arbeiten, und dabei wäre er wol nimmer auch nur dazu gekommen,

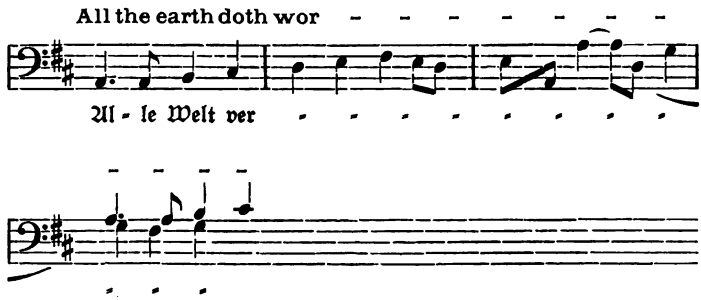
selbst innerhalb des italienischen Opernstils das Höchste zu leisten, noch weniger aber den Oratorienstil für alle Zeit festzusetzen. Es muß deshalb als eine besondere Gunst des Geschicks angesehen werden, daß er auf das Gebiet der religiösen Musik hinüber geführt wurde, durch das Te Deum und durch seinen Aufenthalt in Cannons. Dieser namentlich wurde nach allen Seiten hochbedeutsam für seine innere Entwickelung. Hier namentlich wurden die tausend Keime gelegt, die nach Jahren erst so wunderbar emportreiben und so herrliche Früchte tragen sollten. Bis hierher sind die Wurzeln des Oratorienstils zu verfolgen, den der Meister zu so herrlicher Entfaltung brachte.

Das Te Deum nach dem Frieden, zu dessen Feier es geschrieben ist, das Utrechter Te Deum genannt — bildet demnach einen Markstein in der ganzen Entwickelung unseres Meisters. Die früheren bekannten kirchlichen Werke desselben sind das treue Abbild seiner damaligen Thätigkeit; er ist auf dem Gebiete der dramatischen und der weltlichen Musik überhaupt bemüht, den herrschenden Stil sich anzueignen und seiner Individualität entsprechend umzuformen; wo er aber der ernsten heiligen Muse sich zuwendet, folgt er den Traditionen der Schule mit einer gewissen pedantischen Unbeholfenheit, die ihn nur verläßt, wo er dem modernen Stil sich zuwendet; und so erscheinen diese Werke meist als ein Gemisch dieser beiden Stilarten und als wenig geglückte Versuche, beide zu vereinigen. Aus diesem Zwiespalte der Richtungen ist Händel in diesem Te Deum schon ganz bestimmt herausgetreten; es ist durchaus stilvoll, der Würde des Gegenstandes entsprechend, und doch auch vom neuen Geiste durchweht. Händel erreichte diesen hochbedeutenden Fortschritt dadurch, daß er die Themen aus dem neuen Geiste hervortreiben läßt, ohne nach einem tief innerlichen Inhalt zu suchen, und sie dann nach den Gesetzen des älteren Contrapunkts verarbeitet, wie das in der übersichtlichsten, leicht faßlichsten Weise geschehen kann. Daß Händel sich dabei das von Purcell zur Feier des Cäcilientages componirte Te Deum zum Muster nahm, ist ganz natürlich; es galt in England als das bedeutendste Werk seiner Art, und die Klugheit rieth, das neue in derselben Weise zu halten, um so mehr, als Händel sich mit dem Stil einverstanden erklären konnte. Dennoch aber ist sein Werk

ein durchaus selbständiges geworden, das in nichts den Charakter der Copie trägt; man könnte es viel eher als eine vollständig in sich neue Interpretation des Purcellschen von demselben Grundgedanken ausgehend, betrachten. Kaum in einem anderen seiner Werke hat Händel so einfache, zum Theil wenig gehaltvolle Themen verarbeitet, wie in diesem. Nach einer kurzen Einleitung von wenig Accorden (Adagio) folgt ein fugirtes Allegro mit einem Thema, das jener Zeit so in der Luft lag, daß es uns ziemlich bei jedem, im Dienst der neuen Richtung thätigen Meister, mehr oder weniger treu festgehalten, begegnet:

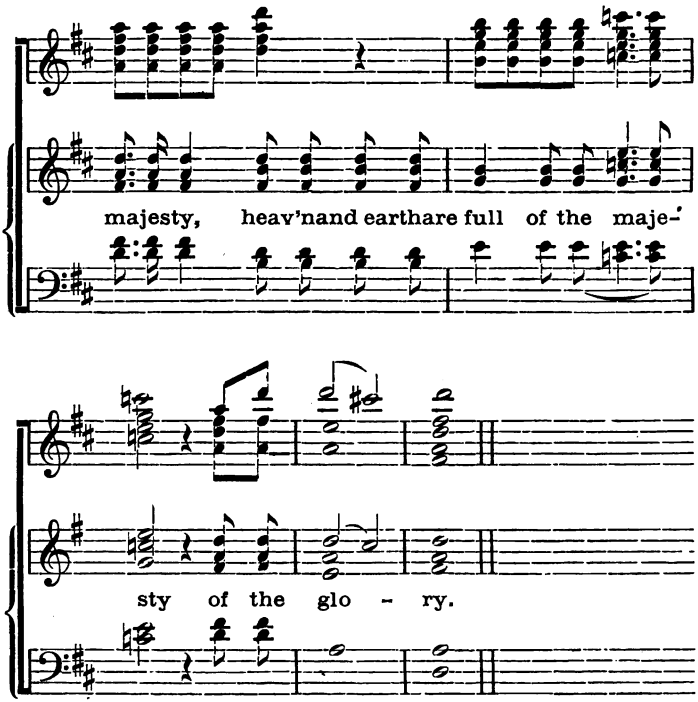


Es wird zunächst rein instrumental verarbeitet, aber auch noch von den Instrumenten festgehalten, als der Chor hinzutritt; nur die eine oder andere Stimme nimmt gelegentlich eine oder die andere Phrase des Thema's auf; im Uebrigen ist der Chor ganz abweichend geführt; die Stimmen sind zu einer mehr geschlossenen Masse zusammengehalten, welche durch die Instrumente umspielend beleuchtet wird. Mit den natürlichsten Mitteln ist somit eine bedeutende Wirkung erreicht. Auch die im Chor verwandte Harmonik ist nicht außergewöhnlich und schwerwiegend, aber in ihrer gewissermaßen gegensätzlichen Wirkung zu dem lebendig geführten Orchester, das in seiner selbständigen Führung nicht einmal als Figuration der chorischen Massen betrachtet werden kann, sind diese um so wirkungsvoller. Auch das Thema des zweiten Chors, das diesmal vocal durchgeführt wird:

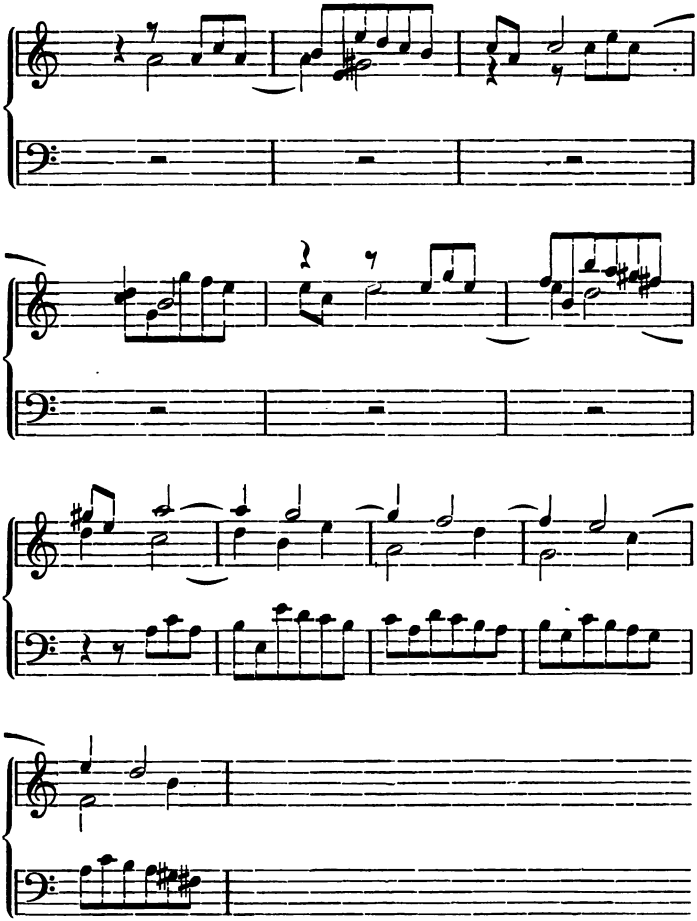


gehört unter die, welche Gemeingut ſind, die ſelbſt bis auf den eigenthümlicheren rhythmiſchen Schluß von den Contrapunktiſten aufgegriffen werden, wenn ihnen kein eigenthümlicheres einfällt. Nach der bei älteren Contrapunktiſten beliebten Weiſe, läßt Händel, noch ehe der mit dem Thema anhebende Baß die erſte Hälfte des Verſes zu Ende gebracht hat, als der Alt den Gefährten bringt, den Tenor mit der zweiten, zu einem Gegenthema benutzten Hälfte einſetzen. Zu einer ſtrengen Durchführung gelangt indeß weder das erſte, noch das zweite. Schon der Gefährte in der erſten Durchführung giebt im dritten Tact die urſprüngliche Faſſung des Thema's auf und ähnlich verfahren die anderen Stimmen mit den Themen. Dieſe haben niemals für unſern Meiſter die Bedeutung der feſtſtehenden Sentenz gewonnen, deren tiefer Inhalt durch ihre Verarbeitung dargelegt werden ſoll, wie bei dem größeren Fugenmeiſter Johann Sebaſtian Bach. Eben weil Händels Fugenthemen nicht ſo inhaltreich ſind, wie die Bachs, konnten ſie für ihn ſelbſt nicht die Bedeutung gewinnen. Sie ſind ihm nur das Material zu einer möglichſt wirkſamen Darſtellung ſeiner Ideen, das er dem entſprechend umgeſtaltet, unbekümmert um die urſprünglichen Geſetze der Form. Trotz der ſehr knappen Haltung der einzelnen Sätze iſt der Meiſter doch fortwährend darauf bedacht, um Monotonie zu vermeiden, bei der äußeren Anordnung möglichſte Mannichfaltigkeit zu erzielen; er macht den nächſten Abſchnitt „To thee all Angels cry aloud“ zu einem Duett für zwei Altſtimmen. Tenor und Baß ſingen dreimal: „the heav'ns and all the pow'rs therein“ dazwiſchen.

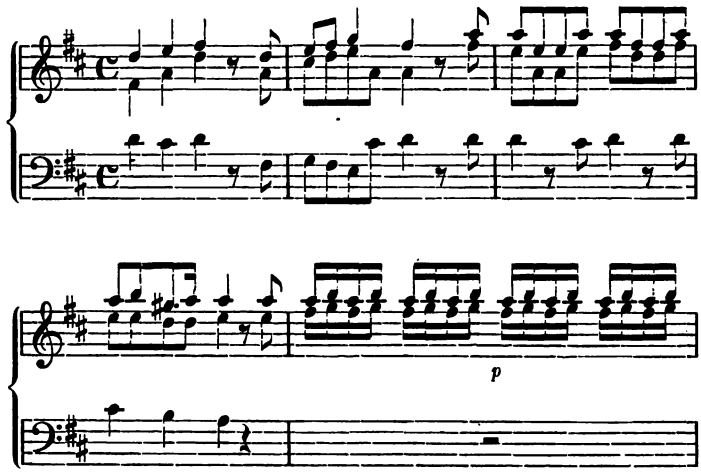
Das Sanctus (Holy) leitet er durch einen zarten Zwiegesang von zwei Sopranen ein. Vom Sanctus an werden die Chöre fünfstimmig. Dieser Satz ist machtvoll harmonisch gehalten; die Trompeten thun das ihrige, um ihn zugleich glänzend zu machen. Der Schluß namentlich ist durch eine, jener Zeit gewiß überraschend wirkende harmonische Wendung ausgezeichnet. Die Vocalcomponisten wagten wol noch kühnere Accordfolgen, aber sie wußten ihre materielle Wirkung durch eine lebendige selbständige Stimmführung zu mäßigen. Zudem war eine solche ungewöhnliche Harmonik bei ihnen auch meist durch die alten Kirchentonarten bedingt. Die Wendung zur Unterdominant ist mit allen Instrumenten in nackt accordischer Weise ausgeführt, wie hier:

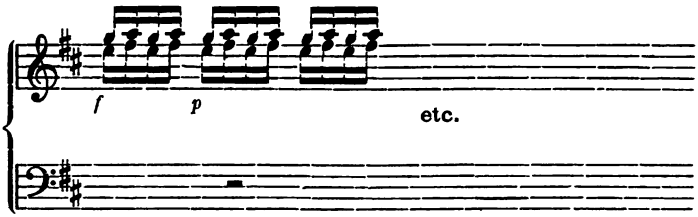


ſind innerhalb des modernen Syſtems außerordentlich wirkſam. Der nächſtfolgende Abſchnitt wird an Solo- und Chorſtimmen vertheilt und durch ein Trio von zwei Oboen und Baß eingeleitet, deſſen Thematik wiederum direct der Contrapunktſchule entlehnt iſt:



aber es erweiſt ſich bei ſeiner weiteren Verarbeitung als ſehr geeignet, dem ganzen Satze einheitlichen Charakter zu geben, gegenüber den anders geführten Singſtimmen. Bedeutender iſt das Thema des folgenden Satzes: „Thou art the King of Glory“, aber Händel hat es nicht genug ausgenützt; wol deshalb verwandte er es in dem Anthem: „Have mercy upon me o Lord“ in ausgedehnterer Weiſe. Auch den folgenden Satz: „When thou tookest upon thee“ hat er für das Anthem benutzt. Der nächſtfolgende Satz: „We believe that Thoushalt“ iſt namentlich durch den Schluß merkwürdig; der Chor declamirt ſeinen Text in der gedrängten accordiſchen Weiſe, mit der Händel in ſeinen Oratorien ſo erſchütternden Eindruck hervorzurufen wußte. Die faſt fröhliche Wirkung des nachfolgenden Chors: „Day by day“ erwies ſich ganz beſonders durch die Darſtellung des Vocalen in zwei Chören, von denen der eine aus zwei Sopranen und Tenor, der andere aus zwei Alten, Tenor und Baß beſteht, eigenthümlich wirkungsvoll. Eingeleitet wird er durch eine der Trompetenfanfaren, die Händel auch noch ſpäter gern anwandte, um Glanz und Pracht zu entfalten:





Ein kleines Meiſterſtück contrapunktiſcher Arbeit iſt der Chor: „And we worship Thy name“. Der folgende Abſchnitt iſt als Duett für zwei Altſtimmen behandelt, das dann auch vom Chor aufgenommen wird.

Auch das Thema des letzten Satzes iſt eins von den wenig gehaltvollen, die am leichteſten zu verarbeiten ſind und nur dadurch bedeutend werden können. Händel verarbeitet es nicht eigentlich; ſondern er verlegt es, nachdem er es durch Sopran und Alt und die Inſtrumente uniſono hat einführen laſſen, in die einzelnen Stimmen, um es in bewegter, aber ſehr einfacher Weiſe zu contrapunktiren; der Reihe nach übernehmen es ſo der Tenor, der Baß und der Sopran. Des anſchließenden Jubilate halber erfolgt der Schluß des ganzen Satzes auf der Unterdominant.

Reifer und inhaltsvoller erſcheint das „Jubilate“, das Händel wahrſcheinlich einige Zeit ſpäter als das Te Deum componirte. Die Thematik iſt ungleich bedeutender und auch ihre Verarbeitung viel ſorgfältiger. Damit verlieren freilich die beiden erſten Chöre an Eindringlichkeit ihrer Wirkung. Der dritte erſt: „O go your way into his gates“ zeigt Beides in hohem Maße. Die Arbeit iſt eben ſo ſorgfältig kunſtvoll, wie die Thematik inhaltreich und die choriſche Wirkung eine nur ſelten erreichte. Die erſte Hälfte des Chors verwendete Händel drei Jahr ſpäter in ſeiner deutſchen Paſſion. Gegenüber dieſem wundervollen Chore erſcheinen das vorausgehende Duett: „Be ye sure that the Lord“ und das nachfolgende Terzett: „For the Lord“

faſt zu leicht gewogen. Das anſchließende „Gloria“ iſt ganz Klang, aber von prachtvoller Wirkung, und nur in dem Beſtreben, dieſe zu erreichen, erfolgt die Verarbeitung der Motive des Schlußſatzes.

An ſeiner zweiten Paſſions-Muſik hat Händel ſelbſt früh ſtrenge Kritik geübt, indem er ſie auflöſte, das, was er nicht ſchon aus den früheren Werken: dem Te Deum, einzelnen Cantaten und Opern bereits entlehnt, ſondern neu componirt hatte, größtentheils in ſpätere Werke: Eſther und Deborah und ſelbſt in die Oper Julius Cäſar aufnahm. In ſeinem „Meſſias“ hat der Meiſter gezeigt, daß ihm die welterlöſende That des Kreuzestodes Jeſu in anderer Auffaſſung geboten werden mußte, nicht wie hier, in der geſchmackloſen und das Ereigniß geradezu profanirenden des Dichter Brockes. Dies in der Form der Paſſion anzuſchauen, ſagte der Individualität Händels wenig zu. Die Paſſion iſt darnach eingerichtet, daß der Hörer der Heilsthat gewiſſermaßen theilhaftig, daß er mit hineingezogen wird, den Gang der Handlung ſelbſt mit erlebt; daß er nicht nur betrachtender, ſondern mitempfindender Hörer wird. Um dann das lebendigere Intereſſe daran betheiligen zu können, iſt der Choral mit eingeflochten. Dieſer wird ſo der Mittelpunkt der Darſtellung, welche vornehmlich mit Rückſicht auf ihre Wirkung auf das Gemüth erfolgt. Dieſer Standpunkt konnte dem Meiſter der dramatiſchen Muſik, der ſeine Stoffe in objectivſter Faſſung und ſeine bibliſchen in ihrer weltgeſchichtlichen Bedeutung auffaßt, nicht zuſagen, und ſo ſchuf er in ſeiner Paſſion ein Werk, das die ziemlich gleichzeitigen von Keiſer, Telemann und Mattheſon ſo weit überragt, als er dieſen überhaupt überlegen iſt, das aber nicht an die Paſſionen von Joh. Seb. Bach heranreicht. Händels Werk erſcheint mehr als eine geiſtliche Oper, bei welcher ſelbſt die Bühnenwirkung oft ſehr ſtark noch hervortritt. Die Arie: „Gift und Gluth“, mag an ſich der Situation entſprechen, aber ſicher nicht in einem Paſſionsoratorium. Die häufige Anwendung der Coloratur giebt überhaupt den Arien ein weltliches Gepräge, das ſich mit dem Stoff ſchlecht verträgt. Auch Bach verſchmäht nicht, einzelne Arien und recitativiſche Stellen mit Figurenwerk auszuſchmücken, aber dieſe treiben aus einer

meist hochbedeutenden Harmonik hervor, durch welche die sinnliche Wirkung dann vollständig abgedämpft wird. Selbst die Bearbeitung der Choräle erfolgt bei Händel vielmehr mit Rücksicht auf ihre angenehme Wirkung, als um einen tieferen Gemüthsinhalt zu offenbaren. Die Betrachtung des Messias wird Gelegenheit geben, noch näher hierauf einzugehen.

Die Anthems, mit denen er sich in Cannons eingehend beschäftigte, führten ihn immer tiefer in den Geist des alten Testaments hinein und ließen ihn immer sicherer jene Chortechnik gewinnen, mit der er hauptsächlich die neue Form des Oratoriums begründen sollte. Einzelnen von ihnen, wie: „O sing unto the Lord", „O come let us sing unto the Lord" haben schon oratorische Schlagfertigkeit. So vorbereitet konnte er an sein erstes biblisches Oratorium: „Esther" gehen, das nicht nur in seinen Chören, sondern namentlich auch in dem Verhältniß der einzelnen Theile unter einander erkennen läßt, wie die neue Form allmälig aus der Oper hervorwächst. In der äußeren Anordnung ist diese noch beibehalten, der ganze Vorgang ist noch in Scenen dargelegt, aber sie werden meist durch die Einfügung des Chors zu großen Tableau's zusammengefaßt. Wie bei der Passion erinnern auch die Arien dieses Oratoriums noch viel zu sehr an ihre Abstammung von der Bühne und selbst einzelne Chöre sind auch wie auf Bühnenwirkung berechnet; aber daneben merkt man auch den Meister der späteren Zeit, der nicht nur auf schlagenden und knappen Ausdruck der Stimmung bedacht ist, sondern der, wie es das Oratorium erfordert, auch die Situation in möglichster Treue und Anschaulichkeit vorzuführen trachtet.

Vortrefflich gelang ihm das schon in „Acis und Galatea", das ziemlich um dieselbe Zeit entstanden sein dürfte. Es ist unstreitig das reifste Werk aus dieser Periode, und wol das bedeutendste Schäferspiel, das überhaupt geschrieben wurde. Die Arien der „Galatea" gehören mit zu den weitaus schönsten, welche auf dem Grunde der italienischen dramatischen Musik entstanden; von wahrer Empfindung erfüllt, sind sie zugleich mit einem poetischen Glanz ausgestattet, den nur die genialsten

Meisterwerke aller Zeiten tragen. In so poetischer Verklärung das Schäferleben darzustellen, wie dies Händel im ersten Acte thut, ist wol vor und nach ihm noch keinem Meister geglückt. Dabei ist die Charakterzeichnung der Personen eine so vortreffliche, daß die nicht gerade günstige Häufung von Solosätzen durchaus nicht abspannend wirkte. Selbst die Liebenden, Acis und Galatea, sind charakteristisch unterschieden und durch das trefflich gezeichnete Ungeheuer Polyphem gewinnen sie noch erneuten Glanz. Für derartige Aufgaben war des Meisters Hand jetzt schon mit Allem ausgestattet, dessen er bedurfte, um ein mustergiltiges Werk zu schaffen.

Achtes Kapitel.

Die italieniſche Oper in London.

Die hohe Ariſtokratie Englands, in jener Zeit vertraut und tief verſtrickt in gewagte Speculationsunternehmungen aller Art, machte auch die Akademie zur Pflege der italieniſchen Oper zu einem ſolchen. Das, auf vierzehn Jahre berechnete Grundcapital von 50,000 £ wurde durch Ausgabe von 500 Actien zu je 100 £ aufgebracht. Jede Actie gewährte zugleich einen Platz im Theater. Die übrigen Plätze — 350—400 — wurden für jede Vorſtellung einzeln verkauft. Der König zahlte für ſeine Loge jährlich 1000 £ und hatte die Erlaubniß ertheilt, die Gründung „Königliche Akademie der Muſik" zu nennen. Sein Hofmarſchall — damals der Herzog von Newcaſtle, der auch die Theatercenſur übte — wurde zum Vorſitzenden des Verwaltungsausſchuſſes ernannt. Techniſcher Leiter des Unternehmens war Heidegger, dem wir bereits früher begegneten. Neben Händel wirkte als Kapellmeiſter jener Giovanni Battiſta Bononcini (geb. um 1672), der als Hofcomponiſt am preußiſchen Hofe dem Knaben Händel ſchon feindlich gegenüber getreten war, und 1723 wurde auch Attilio Arioſti, der gleichfalls am Berliner Hofe gelebt hatte, engagirt.

Am Sonnabend, den 2. April 1720, begannen die Vorstellungen mit der Oper „Numitore", von Giovanni Porta; am 27. folgte dieser die erste, welche Händel für das Unternehmen schrieb: „Radamisto", zu welcher Nicola Haym den Text geschrieben hatte. Die dritte Oper der Akademie: „Narciso", von Domenico Scarlatti, hatte so geringen Erfolg, daß sie nur fünf Vorstellungen erlebte. Dagegen wurde die vierte: „Astarto", von Bononcini, welche am 19. November die Saison eröffnete, mit solchem Beifall aufgenommen, daß sie in der Saison noch 22 Mal, im Ganzen 29 Mal, wiederholt werden konnte, und daß bereits jenes wüste Parteitreiben begann, unter welchem die ernst strebenden Künstler so viel zu dulden haben.

Besonders bezeichnend für die Anschauungen jener Zeit ist es, daß man nunmehr Händel und Bononcini im Wettstreit vereint thätig sehen wollte; es entstand in Folge dessen die Oper: „Muzio Scävola" (1721), deren dritter Act von Händel, der zweite von Bononcini componirt ist; den ersten hatte der bewunderte Violoncellospieler die Akademie: Filippo Mattei, genannt Pippo, in Musik gesetzt. Deutlicher konnte allerdings nicht der Weg bezeichnet werden, den die italienische Oper bisher genommen hatte, als in diesen drei Acten. Im ersten ist Alles zierlich und anmuthig, aber beschränkt und stellenweis dürftig. Gesang und Instrumentalspiel sind nur zum Schmuck der Rede herbeigezogen, nicht einmal in dem Bestreben, diese dramatisch eindringlicher zu machen. Die Recitative sind in sangbaren Intervallen, aber wenig charakteristisch gehalten, die Melodie der Arien ganz außergewöhnlich kurzathmig und den Inhalt nur obenhin streifend erfunden; die Instrumentation aber ist nur begleitend, harmoniefüllend geführt. Dem gegenüber bezeichnet der zweite Act von Bononcini schon einen bedeutsamen Fortschritt; er entspricht dem Standpunkte, den Händel in seinen ersten Opern, die er in Italien schrieb, einnahm, doch nur der darin geübten Technik nach; die Frische der Erfindung, welche in diesen so überraschend wirkt, hat Bononcini niemals besessen. Aber er hat den ganzen Apparat der italienischen Oper sich zu eigen gemacht, und handhabt ihn mit einer gewissen Meisterschaft, und diese sicherte ihm die Erfolge in seiner Zeit. Seine Recitative sind weit gewichtiger declamirt

und seine Melodien breit und ausdrucksvoll, sogar umständlich bis zur Weitschweifigkeit; dabei verwendet er auch die instrumentalen Mittel mit größerer Selbständigkeit und Freiheit und oft concertirend, wie Händel gleichfalls schon in den früheren Opern. Das indeß, was die Oper erst zur Oper macht, der dramatisch einheitliche Zug, der die einzelnen Recitative, Arien, Duette u. s. w. zu Charakteren, Situationen und ganzen Acten zusammenfaßt, die wir schon in den letzten bedeutenden Opern Händels fanden und der auch „Radomisto" und den Act „Muzio Scävola" auszeichnet, fehlt auch bei Bononcini. Händels Arien entsprechen nicht nur immer genau der Stimmung und der Situation, aus der sie herauswachsen, sondern auch der ganzen dramatischen Entwickelung, die sie demnach gleichfalls in ihrem Fortgange repräsentiren. Die große Masse hat in der Regel dafür wenig Verständniß, und so konnte es kommen, daß Bononcini mit seinen Werken erfolgreich mit unserm Meister concurriren, ihn sogar zeitweise in gewissen Kreisen überstrahlen konnte. Nachdem am 9. December 1721 eine neue Oper Händels: „Floridante" zur Aufführung gelangt war, ging am 10. Januar 1722 eine neue Oper: „Crispo", von Bononcini, und am 22. Februar schon wieder eine neue „Griselda", von demselben, in Scene, und beide mit außergewöhnlichem Erfolge. Dieser war allerdings zum Theil mit durch äußere Umstände herbeigeführt. Bononcini war ein vortrefflicher Violoncellospieler und als solcher schon bei der hohen Aristokratie beliebt. Dazu kam noch, daß die, dem deutschen Hofe feindlich gesinnte Partei glaubte, es Händeln entgelten lassen zu müssen, daß er dort hoch geschätzt wurde. Allein zum großen Theil war es immer wol die Musik des Italieners, die dort noch mehr Anklang fand, als die des deutschen Meisters. Die einfachen und einschmeichelnden und doch nicht unedlen Melodien Bononcini's, die, wenn sie auch die dramatische Situation nicht erschöpfend charakterisirten, ihr doch auch nicht widersprachen, mußten in jenen Kreisen, die von der Musik nichts weiter als Unterhaltung und höchstens leichte Anregung verlangten, mehr Anklang finden, als die des deutschen Meisters, dessen Melodien, bei aller Unmittelbarkeit der Wirkung doch ganz andere Anforderungen an das Verständniß der Genießenden stellen; die

nicht nur anregend, sondern aufregend zu selbstthätiger Betheiligung wirken, was namentlich gewissen Kreisen nicht selten unangenehm ist. So nur erklärt es sich, daß der unbedeutendere Bononcini zeitweise einen größeren Kreis Freunde sein nennen durfte, als unser deutscher Meister mit seinen herrlichen Weisen.

Für die nächste Saison war Francesca Cuzzoni engagirt worden, da Signora Durastanti ebenso wie Miß Robinson nicht mehr genügten. Francesca Cuzzoni hatte eine wundervolle, vortrefflich geschulte Stimme, so daß man sie die goldene Leier nannte. Im schreiendsten Widerspruche hierzu standen ihr Aeußeres sowol, wie ihr Charakter. Ihre äußere Erscheinung war nichts weniger als anziehend und von der Bösartigkeit ihres Charakters hatte auch Händel Manches zu erdulden; wird sie doch sogar des Gattenmordes beschuldigt. Da sie bei Beginn der Saison nicht pünktlich eintraf, sandte man ihr den bedeutenden Clavier- und Orgelspieler Pietro Giuseppe Sandoni, der in der Oper am zweiten Flügel saß, entgegen. Zwischen beiden entspann sich ein Verhältniß, das rasch zur Heirat führte. Schwer mußte Sandoni die unüberlegte That büßen; nach einem wechselvollen Leben starb er durch die Hand der eigenen Frau.

Gegen Ende des Jahres 1722 traf das Paar in London ein und nachdem die Sängerin in einem Hofconcerte sich hatte hören lassen, trat sie am 12. Januar 1723 zuerst in der neuen Oper Händels: „Ottone", die dieser im August des vorigen Jahres componirt hatte, auf. Die Partie der „Theophane" — eine griechische Prinzessin, welche in Rom mit dem deutschen König Otto vermählt werden soll — war für die Cuzzoni geschrieben und Händel nahm gleich bei seinem ersten Zusammentreffen mit der Sängerin Gelegenheit, in drastischer Weise sich zu ihr in ein leidliches Verhältniß zu setzen. Als er mit ihr die Partie durchging, weigerte sie sich, ihre Antrittsarie: „Falsa imagine" zu singen, da sie ihr zu unbedeutend erschien, um damit zuerst vor einem fremden Publikum zu erscheinen, und da kein vernünftiges Zureden half, so gerieth Händel in großen Zorn und mit den Worten: „Daß Sie ein leibhaftiger Teufel sind, weiß ich, aber Sie sollen wissen, daß ich Beelzebub bin, der Teufel Oberster", packte er sie, und indem

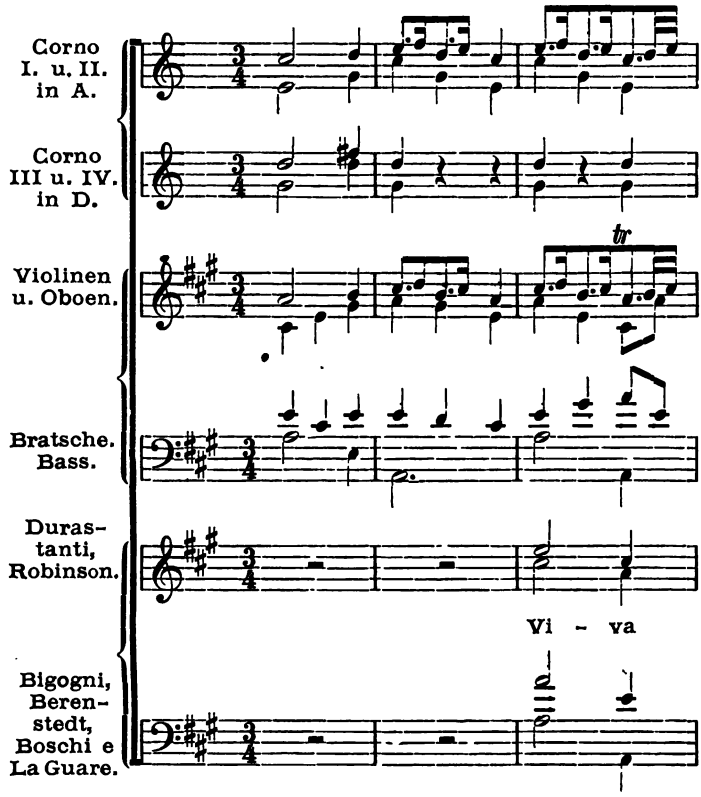
er nach dem Fenster mit ihr eilte, drohte er, sie sofort hinauszuwerfen, wenn sie nicht die Arie zu singen sich bereit erklärte. Zitternd, in Todesängsten, gelobte sie es und Händel hatte nicht so bald wieder von ihrem Eigensinn etwas zu erdulden. Die Oper hatte einen Erfolg, der alle bisher erlebten weit übertraf. Allerdings war die Besetzung eine ganz ausgezeichnete (Cuzzoni, Durastanti, Robinson; Senesino, Berenstedt, Boschi); namentlich soll die Cuzzoni mit einigen ihrer Gesänge, wie mit dem recitativischen „O grati orrori" Wunder gewirkt haben. Das Meiste that indeß doch wol die Musik, die unzweifelhaft mit das Beste enthält, was der Meister auf diesem Gebiete schuf.

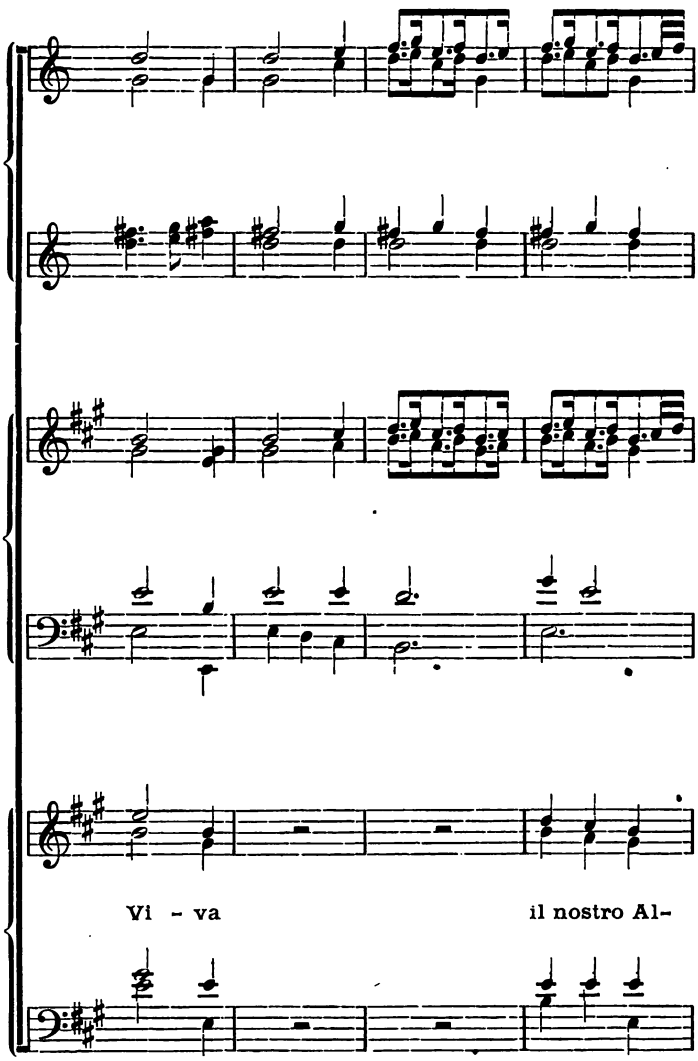
Ziemlich zu derselben Zeit war als dritter Componist Attilio Ariosti berufen worden und schon am 19. Februar 1723 brachte er seine neue Oper: „Coriolan" zur Aufführung, die, wie es scheint, gleichfalls mit großem Beifall aufgenommen wurde. Dieser folgte eine neue Oper von Bononcini: „Erminia", am 30. März und am 14. Mai Händels neue Oper: „Flavio", mit welcher auch am 15. Juni die Saison geschlossen wurde.

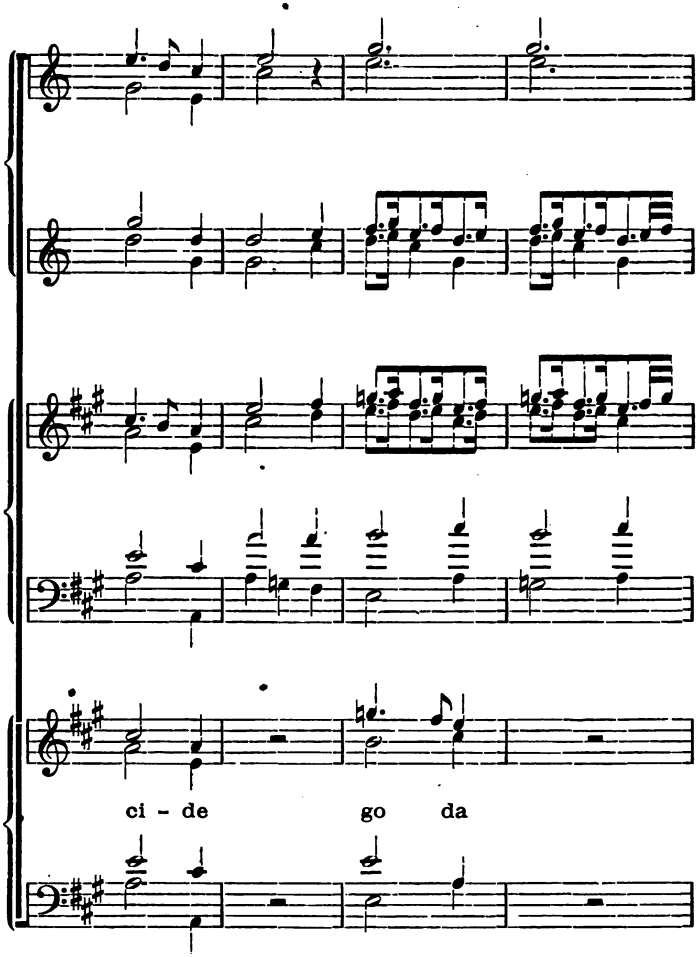
Daß man, außerhalb Englands wenigstens, Bononcini immer noch für den bedeutenderen der drei musikalischen Leiter der Akademie ansah, wird durch das an diese gerichtete Gesuch: der Operngesellschaft unter Leitung Bononcini's zu einem Gastspiel in Paris Urlaub zu ertheilen, bezeugt.

Die beiden ersten Opern der nächsten Saison 1723—1724: „Farnace" von Bononcini und „Vespasiano" von Attilio hatten keinen Erfolg und so wurde Händel gedrängt, seine neue Oper „Giulio Cesare" zu beendigen. Sie ging am 20. Februar 1724 in Scene mit einem Erfolge, der für Händels Stellung zur Akademie entscheidend wurde. Wol brachte auch Bononcini noch am 18. April eine neue Oper: „Calfurnia" zur Aufführung, allein sein erschüttertes Ansehen wurde dadurch nicht mehr gehoben; und man erneuerte sein Engagement für die nächste Saison nicht mehr. Attilio blieb zwar, allein da er noch weniger wie früher mit Händel ernstlich in die Schranken treten konnte, so hatte dieser nunmehr an der Akademie keinen gefährlichen Rivalen mehr.

Händels „Julius Cäsar“ zeichnet sich namentlich durch die Instrumentation vor allen vorhergehenden Opern bedeutsam aus. Die Vocalformen sind mit höchster Meisterschaft und jenem sicheren Blick für Charakteristik der Personen und Situationen geschrieben, die wir bei einer ganzen Reihe seiner früheren Opern schon anerkennen mußten; aber in Bezug auf Instrumentation überbietet er sie mit dieser Oper sämmtlich. In der Ouvertüre fügt er den Streichinstrumenten nur die Oboe noch zu. Für den Chor, mit welchem die Oper beginnt, verstärkt er sein Orchester dann mit vier Waldhörnern, die er zugleich als selbständigen Chor einführt.




Vi - va
il nostro Al-



Weiterhin kommen dann die Flöten zu erweiterter Anwendung. Das Solo-Horn verwendet er außerordentlich charakteristisch concertirend in der Arie des Cäsar: „Va tacito e nascosto“. Die prachtvolle Scene am Anfange des zweiten Actes, in der Cleopatra den römischen

Imperator in ihre Netze zu locken unternimmt, ist durch das Aufgebot von Viola da gamba, Theorbe und Harfe neben Oboen, Fagotten und den Streichinstrumenten trefflich charakterisirt, während der Arie der Cornelia „Cessa a mai di sospirare!“ die begleitende Flöte eigenen Reiz verleiht. Der Arie der Cleopatra: „Se pièta“ geben die, meist als eigene Stimmen geführten Fagotte entsprechendes Klanggepräge; bei der Sinfonie zur letzten Scene bilden Hörner, Oboen und Fagotte den verstärkenden Chor; beim Marsch eine Trompete, und im Schlußchore Hörner mit den Oboen.

Eine ähnliche Mannichfaltigkeit hatte Händel bisher instrumental noch nicht erreicht, und es ist erklärlich, daß nunmehr selbst die, ihm weniger gut gesinnte Partei seine Ueberlegenheit den beiden Rivalen gegenüber anerkennen mußte.

Sein Genius hatte glänzend gesiegt, doch standen ihm noch harte Kämpfe bevor. Auch mit den Darstellern waren Veränderungen eingetreten: Berenstadt verließ ebenso wie Signora Durastanti London und Robinson zog sich ins Privatleben zurück und that gewiß nicht wenig, um die Opposition gegen Händel mit unterhalten zu helfen.

Am 31. October 1724 brachte dieser seine Oper „Tamerlano“ zur Aufführung, doch mit geringerem Erfolge, meist wol deshalb, weil die Oper wieder mehr dem strengeren, weniger auf äußere Effecte bedachten dramatischen Stile huldigt. Die Instrumentation ist weit weniger glänzend als die der vorher genannten Oper „Julius Cäsar“; auch die Arien und Ensemblesätze haben nicht den sinnlichen Reiz, aber sie sind dafür ebenso wie die Recitative charakteristischer gehalten. Das gilt auch von der nächsten Oper Händels: „Rodelinda“, welche 1725 in Scene ging, während „Scipio“, die am 12. März 1726 zum ersten Male aufgeführt wurde, wieder mehr durch einzelne Nummern bemerkenswerth erscheint. Für diese Saison war endlich Faustina Bordoni gewonnen worden, von welcher Tosi, einer der berühmtesten Gesangmeister des Jahrhunderts, berichtet, „daß sie unvergleichbar in ihrer Begabung zum Gesange, ebenso wie in der unerhörten Leichtigkeit der Ausführung, mit welcher sie die Welt in Erstaunen setze, dastehe.“ Dabei war die Sängerin auch mit allen äußeren Reizen der

Erscheinung ausgestattet und eine bedeutende Darstellerin. Die nächste Oper Händels sollte sie im Verein mit der Cuzzoni einführen; der Meister schrieb die Oper „Alessandro“ und am 5. Mai wurde diese zum ersten Male aufgeführt. Die Faustina sang die Roxana, die Cuzzoni die Lisaura und beider besondere Vorzüge waren von unserem Meister in genialer Weise berücksichtigt worden.

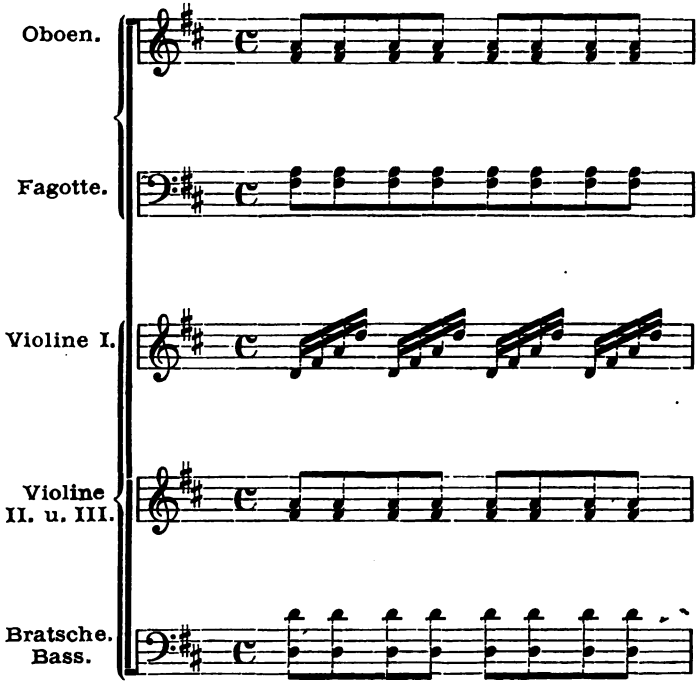
Das Jahr brachte ihm auch das englische Bürgerrecht; am 14. Februar leistete er im Hause der Lords den Bürgereid und am 20. Februar erhielt er die königliche Bestätigung.

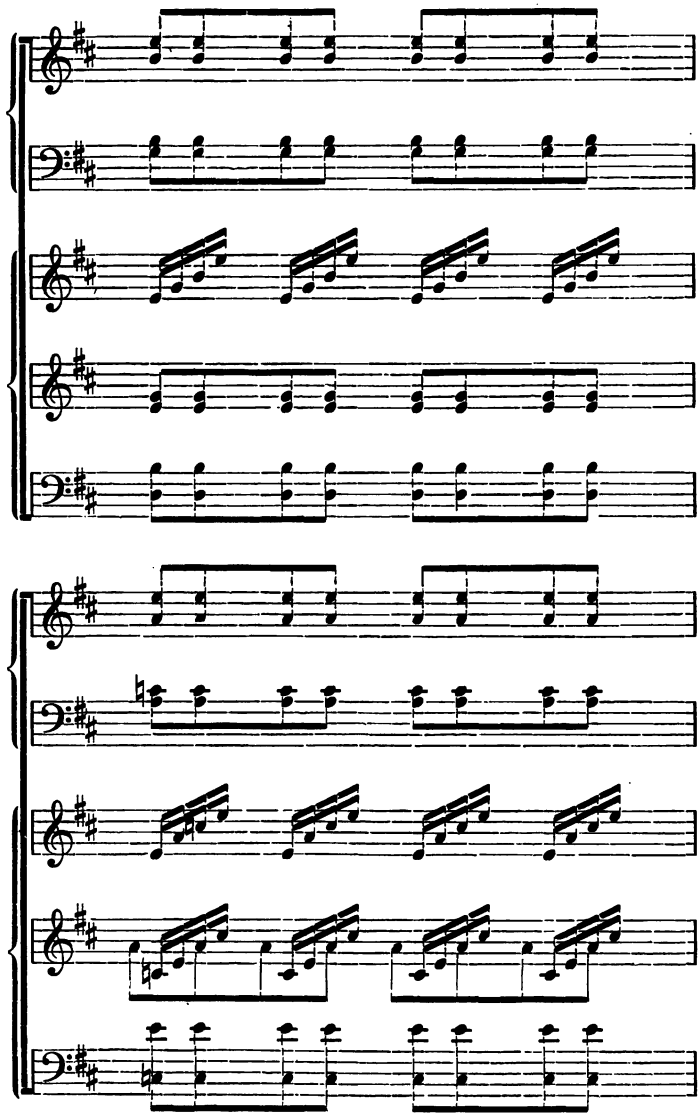
Die nächsten Jahre schon sollten ihm indeß Sorgen und Aerger aufreibendster Art bereiten. Sein „Admeto“ wurde am 31. Januar 1727 gegeben, und mit andauerndem Erfolge. Bereits begannen aber auch die Feindseligkeiten zwischen den Parteien der beiden Sängerinnen ihren störenden Einfluß auf das ganze Unternehmen auszuüben; wenn die Cuzzoni sang, so zischten die Anhänger der Faustina und dieser wurde die gleiche Auszeichnung seitens der Anhänger der Cuzzoni zu Theil. Wie aus einem Briefe der Gräfin Pembroke an Frau Clayton (Lady Sundon), der Garderobedame der Kronprinzessin Carolina, den Chrysander*) mittheilt, hervorgeht, betheiligte sich an dem unwürdigen Treiben die höchste Aristokratie und der Haß der beiden Sängerinnen wurde auf diese Weise so weit geschürt, daß er endlich in brutalster Weise sich Luft machen mußte: die beiden Sängerinnen fuhren einander am 6. Juni in der Vorstellung der Oper Astyanax in die Haare und prügelten sich bei offener Scene. Chrysander giebt hierüber, wie über die Literatur, welche der Scandal hervorrief, und über den weiteren Verlauf desselben einen ausführlichen Bericht, auf den Freunde solcher unwürdiger Ereignisse hingewiesen werden**).

Der am 11. Juni erfolgte Tod des Königs Georg I. erregte die Gemüther noch in anderer Weise. Sein Sohn bestieg als Georg II. den Thron und man glaubte ihm Vertrauen entgegen bringen zu dürfen. Mit den Compositionen der Musik zur Krönungsfeierlichkeit

*) Händel II, 158.
**) Ebend. 160 ff.

wurde Händel betraut. Die vier „Krönungsanthems", welche er nach Worten der heiligen Schrift componirte: 1) 1. B. d. K. 1, 38—40: „Zadok the Priest". 2) Pſ. 89, 14. 15: „Let thy hand be strengthened". 3) The King shall rejoice, Pſ. 21, 2. 6. 4. und 4) Pſ. 45, 2. 10. 12. zeigen ſelbſt auf dieſem Gebiet, dem er doch ſeit ſeinem Aufenthalt in Cannons ziemlich fern geblieben war, einen bedeutenden Fortſchritt; zunächſt meiſt in der Inſtrumentation. Er weiß jetzt ſchon ein eigenthümliches Klangcolorit dadurch herzuſtellen, daß er einzelne Inſtrumente zuſammenfaßt und ſie nur als Füllſtimmen einführt, wie zum Beiſpiel gleich am Anfange der erſten Hymne die Oboen und Fagotte:





Mit dem Eintritt des Chors kommen dann auch noch Trompeten und Pauken hinzu und geben dem Satz den Charakter erhöhter feierlicher Pracht. Auch der Chor gelangt dabei zu großer Wirkung; die Stimmen sind viel freier geführt noch als in den frühern Anthems und doch in festen Massen zusammengehalten. Beim folgenden Satz sind dann die Instrumente wieder, wie es im Charakter des Textes bedingt ist, nach ihrem Tonvermögen herbeigezogen, bis zu dem „Glory, and great worship", wo die Trompeten und Oboen nur harmoniefüllend hinzutreten. Knapp und schlagfertig wie die Themen, ist auch ihre Verarbeitung. Der dritte Hymnus zeigt wieder des Meisters feinen Sinn für Mannichfaltigkeit der Wirkung; er beginnt als außerordentlich liebliches Duett, das sich nur allmälig zum Quartett erweitert, bis dann, unterstützt von Trompeten und Pauken, der Chor den Satz aufnimmt. Auch das anschließende Andante ist zu reizvollster Wirkung an Soli und Chor vertheilt; ein macht- und glanzvolles Allegro schließt das Werk ab. Der letzte Hymnus ist mehr formell abgerundet als inhaltreich. Jedenfalls bilden auch diese Anthems wieder eine bemerkenswerthe Station auf seinem Wege zur höchsten Form des Oratoriums. In den ersten dreien mindestens ist zu verspüren, daß die Ceremonie, die durch seine Musik verherrlicht werden sollte, nicht einflußlos auf seine Phantasie blieb, als er diese Werke schuf, daß sie in derselben Weise, wie dann die Vorgänge, welche er in seinen Oratorien musikalisch illustriren sollte, Erfindung und Ausführung bestimmen helfen.

Im September wurde auch wieder die Oper eröffnet, die nunmehr Händel allein leitete. Faustina und die Cuzzoni sangen wieder friedlich neben einander, allein das ganze Unternehmen vermochte nicht mehr sich die Gunst des Publikums zu erringen. Zunächst führte Händel seine neue Oper „Ricardo" auf; dieser folgte: „Siroe" am 17. Februar 1728 und am 30. April: „Tolomeo". — Damit neigte die Akademie schon ihrem Ende zu; am 11. Juni sollte noch „Admet" gegeben werden, allein die Faustina meldete sich krank und die Akademie wurde jetzt bereits geschlossen.

Daß sie sich überlebt hatte, wurde auch durch den beispiellosen Erfolg bewiesen, den Gay's sogenannte Bettleroper, deren erste Aufführung am 29. Januar 1728 stattfand, hatte. Sie erlebte eine fast unabsehbare Reihe von Vorstellungen und machte Verfasser und Theaterunternehmer reich und berühmt. Neben Schilderung und Geißelung politischer Zustände hatte die Farce auch die Verspottung der italienischen Oper zum Zwecke und vielleicht besonders diesem Umstande ist ihr beispielloser Erfolg zuzuschreiben *).

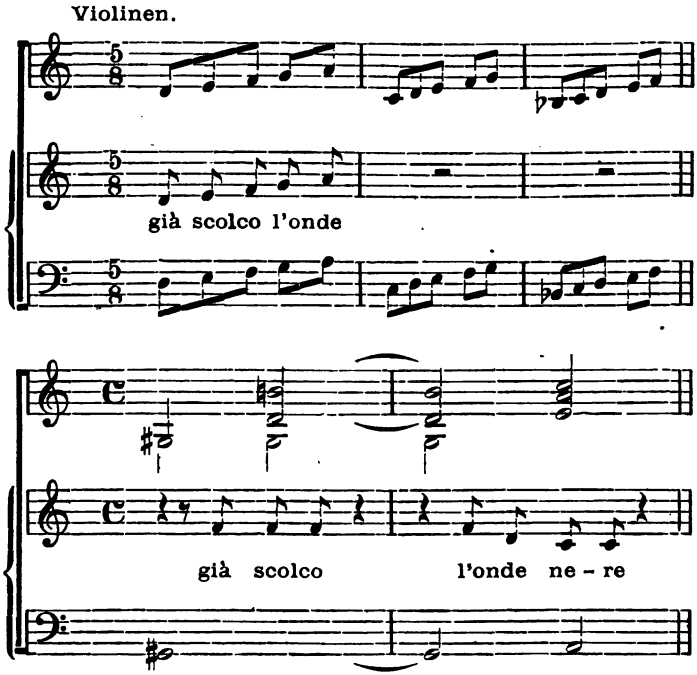
Trotz dieser mißlichen Zustände, in welche die Akademie gerathen war, wollten die Unternehmer sie dennoch halten. Nachdem verschiedene Vorschläge gemacht und berathen waren, scheint indeß die alte Gesellschaft sich aufgelöst zu haben und eine neue, vom Hofe abhängige, führte die Akademie weiter. Heidegger wurde mit der technischen Leitung betraut, und Händel übernahm die künstlerische. Um für die neue Akademie Sänger zu werben, unternahm dieser im Spätsommer 1728 seine zweite italienische Reise, auf der ihn der greise Steffani begleitete. Auf der Rückreise besuchte er im Juni 1729 seine erblindete und gelähmte Mutter, die er bei dieser Gelegenheit zum letzten Male sah; sie starb am 27. December 1730.

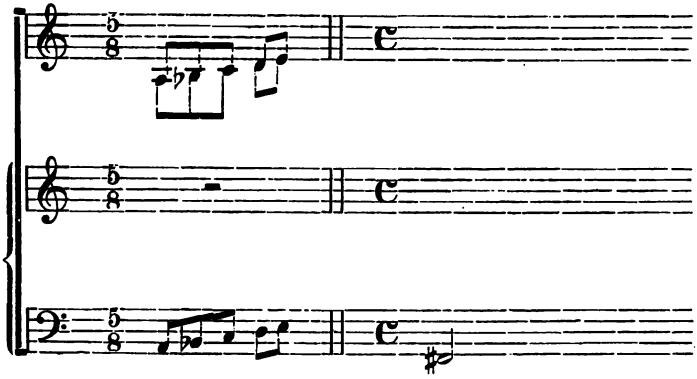
Die Vorstellungen der, von Händel neu engagirten Gesellschaft, begannen am 2. December 1729 mit seiner neuen Oper „Lothario"; ihr folgte am 24. Februar 1730 wieder eine: „Partenope", doch vermochten beide nicht den nachhaltigen Erfolg zu erzielen, den sie verdienten; namentlich deshalb, weil die Darsteller sich nicht so rasch die Gunst des Publikums erwarben, wie die früheren, deren Anhänger dem neuen Unternehmen feindlich gegenüber traten. Nur der Signora Strada, einer vortrefflichen Sopranistin, gelang es allmälig hier Boden zu gewinnen; der Castrat Bernacchi dagegen vermochte Senesino nicht zu ersetzen, er schied daher nach Ablauf der Saison aus der Gesellschaft aus. An seiner Stelle wurde Senesino wieder engagirt, der am 3. November im „Scipio" zum ersten Male wieder hier auftrat. Am 2. Februar

*) Näheres geben Chrysander: Händel II, 190 ff. und Lindner: Zur Tonkunst. Berlin 1864.

1731 folgte dann eine der schönsten und größten Opern Händels: „Poro“, die namentlich durch eine Reihe knapper und dramatisch schlagfertig gehaltener und dennoch tief gemüthvoller Arien, als der italienischen Oper sonst eigen sind, sich auszeichnet.

Für die nächste Saison schrieb Händel die Opern: „Ezio“, die am 15. Januar 1732 und „Sosarme“, welche am 19. Februar zur Aufführung gelangte. — Nach manchen Seiten besonders merkwürdig erscheint Händels Oper der nächsten Saison: „Orlando“, die am 27. Januar 1733 in Scene ging. Einzelne Recitative, wie das des Zoroaster im ersten Act und die Arien: „Lascia amor“ und „Sorge infausta“ sind hochdramatisch. Um den Wahnsinn zu charakterisiren, führte er den fünftheiligen Tact ein:





Es war die letzte Oper, welche Händel unter den alten Verhältniſſen für das Unternehmen ſchrieb, das durch die Anmaßungen des Caſtraten Seneſino einen empfindlichen Stoß erlitt. Dieſer war beſonders durch die neueren Opern Händels, welche ihm nicht mehr die dominirende Stellung, wie früher, einräumten, namentlich aber durch die Oratorien-Aufführungen, welche Händel 1732 mit „Acis und Galatea“ und mit „Eſther“ begonnen hatte, denen er 1733 „Debora“ folgen ließ, erbittert. Seneſino trat mit unverſchämten Forderungen an Händel heran, die dieſer damit beantwortete, daß er den übermüthigen Italiener einfach entließ. Das gab den Gegnern Händels die längſt erſehnte Veranlaſſung, offen feindlich dem Meiſter gegenüber zu treten. Der wol längſt überlegte Plan, mit Seneſino, der Cuzzoni und anderen italieniſchen Sängern von Ruf eine neue italieniſche Oper zu gründen, wurde nunmehr mit Eifer ins Werk geſetzt. Dabei war man zunächſt bemüht, die beſten Kräfte der Händelſchen Oper zu gewinnen, was auch bei einzelnen, wie beim Baſſiſten Montagnana und den Damen Bertolli und Celeſte Gismondi gelang. Als Leiter ſollte Haſſe gewonnen werden; da dieſer aber ablehnte, „in der Vorausſetzung, daß neben ſeinem Landsmanne dort ſo leicht kein anderer Muſiker aufkommen

werde", so wurde Porpora als Componist und Leiter der Musik engagirt und mit dessen Oper: „Arianna" wurden die Vorstellungen am 29. December 1733 im Theater zu Lincoln's-Inn-Fields eröffnet.

Inzwischen war Händel im Hochsommer 1733 wieder nach Italien gereist, um Sänger für sein Opernunternehmen zu engagiren, das er am Geburtstage des Königs am 30. October eröffnete. Erst am 26. Januar 1734 brachte er eine neue Oper eigener Composition: „Ariadne" zur Aufführung. Mit der „Serenata Parnasso in Festa" verherrlichte Händel die Vermählung der Prinzessin Anna mit dem Prinzen von Oranien. Am 18. Mai 1734 brachte er dann seinen 1712 componirten „Pastor Fido" in neuer scenischer Bearbeitung zur Aufführung und bis dahin hatte sich sein Unternehmen eines ganz guten Fortganges zu erfreuen. Da indeß sein Vertrag mit Heidegger zu Ende ging, so verließ er Haymarket, das von jenem sofort an die Gegenoper vermiethet wurde, und Händel verband sich mit dem Besitzer von Lincoln's-Inn-Fields um dort seine Opern aufzuführen. Die Opern-Vorstellungen nahmen schon am 5. October 1734 hier ihren Anfang. Am 9. November eröffnete er dann seine Vorstellungen in „Coventgarden" mit einem Prolog „Terpsichore" und der Oper: „Pastor Fido". Am 18. December 1734 folgte eine, größtentheils aus früheren Werken Händels zusammengezogene Oper: „Orestes", und erst am 8. Januar 1735 brachte Händel eine neue Oper: „Ariodante" hier zur Aufführung. Auch sie gehört, wie ebenfalls die folgende: „Alcina", die am 16. April 1735 in Scene ging, zu seinen bedeutendsten Werken auf dem Gebiete der italienischen Oper.

In der Fastenzeit veranstaltete Händel 14 Concerte, in denen er seine Oratorien zur Aufführung brachte und seine Orgelconcerte spielte; Esther wurde sechsmal, Athalia fünfmal und Debora dreimal aufgeführt. Doch trotz der Anstrengungen, welche der Meister machte, war er doch nicht im Stande, das Unternehmen ohne große materielle Verluste, die sich in diesem ersten Jahre auf 9000 £

beziffern, weiter zu führen. Trotzdem konnte er sich noch nicht entschließen, die Oper ganz aufzugeben. Nachdem er am 19. Februar 1736 seine Ode: „Timotheus und Cäcilia" (Alexanderfest) aufgeführt und auch „Acis und Galathea" und „Esther" mit Orgelconcerten wiederholt hatte, brachte er wieder eine Operngesellschaft zusammen, mit der er zur Feier der Vermählung des Prinzen Wales mit der Prinzessin Auguste von Sachsen-Gotha seine neue Oper: „Atalanta" in Scene gehen ließ; und da es schien, als ob dem Unternehmen sich wieder die Gunst des Publikums mehr zuwenden wolle, so eröffnete er auch die neue Saison in Coventgarden, und zwar am 6. November mit „Alcina". Er schrieb auch drei neue Opern: „Giustino", „Arminio" und „Berenice" für die Saison. Ein empfindlicher Schlag für ihn war es, daß die Mittwochs- und Freitags-Aufführungen der Opern während der Fasten verboten wurden; er mußte die Oratorienaufführungen aufnehmen und arbeitete zu diesem Zwecke, wie früher schon erwähnt, das in Italien componirte Oratorium: „Il Trionfo del Tempo e della Varità" um.

Die ungewöhnlichen Anstrengungen und Aufregungen der letzten Jahre hatten seine Gesundheit außerordentlich angegriffen; jetzt traf ihn ein Schlaganfall, der seinen rechten Arm und die ganze rechte Seite lähmte. Die Saison in Coventgarden endete deshalb schon am 1. Juni; kurze Zeit darauf ging auch das Unternehmen der Gegner auseinander. Aber auch Händel war nicht im Stande, seine Sänger voll auszuzahlen; Strada u. A. verließen mit Schuldverschreibungen England, die der Meister später gewissenhaft einlöste.

Zur Herstellung seiner stark geschädigten Gesundheit ging Händel im Spätsommer 1737 nach Aachen und die dortigen Bäder wirkten Wunder bei ihm. Nach verhältnißmäßig kurzer Cur war er wieder im Besitz seiner ganzen körperlichen und geistigen Kraft und mit erneutem Schaffenseifer kehrte er im November nach London zurück. Hier gab ihm der, am 20. November erfolgte Tod der Königin Caroline Veranlassung, seine Schöpferkraft aufs Neue zu bethätigen. Er com-

ponirte das Begräbniß-Anthem für sie, das bei ihrer Beisetzung am 17. December aufgeführt wurde. Inzwischen arbeitete er auch an einer neuen Oper. Heidegger hatte die Reste beider Opernunternehmungen gesammelt und für die daraus gebildete neue Gesellschaft schrieb Händel, um mit dem dafür zu gewinnenden Honorare einige seiner drängenden Gläubiger abzuwehren, noch die Opern: „Faramondo“ und „Serse“ und das Pasticcio: „Alessandro Severo“.

1738 brachte auch Heidegger keine neue Opern-Akademie mehr zu Stande; Händel führte in Lincoln's-Inn-Fields seine Oratorien auf und im nächsten Jahre auch wieder zwei neue Opern: „Idomeneo“ (1738—40) und „Deidamia“.

Zu seinen ungestümsten Gläubigern gehörte Del Pò, der Gemahl jener Strada, welche ihre ganze künstlerische Carrière und Bedeutung unserem Meister verdankte. Nachdem Del Pò sich ein Jahr lang hatte vertrösten lassen, drohte er mit dem Schuldgefängnisse, und da die Freunde Händels befürchteten, daß der rohe Mensch seine Drohung wahr machen würde, so wußten sie den Meister zu bestimmen, ein Benefizconcert zu veranstalten. Mit schwerem Herzen entschloß sich der stolze Meister dazu und der Ertrag des Concerts, das am 28. März 1737 stattfand, gab ihm den Beweis, wie groß die Zahl seiner Verehrer und Freunde in London noch war. Seine Einnahme wird auf 800 £ angegeben, von Einzelnen sogar auf mehr als das Doppelte dieser Summe.

Der äußere Erfolg, welchen er mit einer mehr als zwanzigjährigen Thätigkeit auf dem Gebiete der italienischen Oper erreicht hatte, war ihm durch diese selber wieder geraubt worden, und dennoch hatte er nicht umsonst gearbeitet. Auch die Schöpfungen konnten nicht als Ganzes, sondern nur in ihren Einzelheiten bleibenden Werth gewinnen, aber für ihn selber und seine ganze Entwickelung waren sie von unschätzbarem Werthe, als, man könnte fast sagen, organisch erfolgende Vor-

ſtudien zu ſeinen unvergänglichen Oratorien. Wäre er, wie Bach, den durch die Organiſtenſchule, aus welcher auch er hervorging, vorgezeichneten Bahnen gefolgt, er wäre dennoch nimmer ein Bach, oder ein ihm ebenbürtiger Meiſter geworden. Nur dadurch, daß er den geſammten Apparat der italieniſchen Oper ſich aneignete, und ihn dann kunſtvoll ausſtattete und mit der ganzen Macht ſeines Genius erweiterte und durchdrang, erfüllte er ſeine Miſſion und wurde der Schöpfer des Oratoriums.

Neuntes Kapitel.

Auf der Höhe des Schaffens.

Mitten in seiner Thätigkeit für die italienische Oper war Händel auch wieder durch die öffentliche Musikpraxis auf die mehr oratorischen Darstellungen geführt worden. Die Bestrebungen einzelner Männer und Kreise für die Pflege eines mehr nationalen Kunstwerks hatten in den Jahren 1731 und 1732 die erneuerte Aufführung von Händels Serenate: „Acis und Galathea", die er in Cannons schrieb, veranlaßt; im März 1731 war das Werk in Lincoln's-Inn-Fields und im Mai 1732 auf dem englischen Theater in Haymarket mit „den großen Chören, Scenen, Maschinen und sonstigen Decorationen" gegeben worden. Darauf fühlte sich auch Händel veranlaßt, es im königlichen Theater in Haymarket aufzuführen, zwar in der ursprünglichen Gestalt, mit englischem Text, aber durch eine ganze Reihe eingelegter Gesänge nach dem Geschmacke seiner Zeit erweitert. In dieser Gestalt wurde das Pastorale in der Saison viermal aufgeführt und dann fast alljährlich bis 1739, in welchem Jahre es Händel am 13. December ganz in der ursprünglichen Form aufnahm, ohne Einlagen, um seitdem daran festzuhalten. 1732 wurde dann auch „Esther" als Oratorium, ohne Action und Decoration, durch eine Privatgesellschaft und dann von Händel selbst sechsmal auf-

geführt. Der ungewöhnliche Erfolg, den diese Oratorienaufführungen gewannen, veranlaßte ihn, ein neues zu schreiben; er wählte „Debora", zu welchem ihm Humphrey den Text nach der Bibel (Buch der Richter Cap. 4 und 5) bearbeitet hatte. Händel beendete die Composition am 21. Februar 1733 und am 17. März führte er das Werk in Haymarket auf. Der Text ist zwar nicht eben glücklich, doch immerhin so angelegt, daß Händel bereits seine Meisterschaft in der oratorischen Behandlung erproben konnte. Von einer dramatischen Entwickelung ist kaum eine Spur vorhanden. Von den fünf Scenen des ersten Acts gewinnt nur die erste, in welcher Barak, von Debora aufgefordert, es übernimmt, sein Volk zur Schlacht zu führen, größeren dramatischen Zug durch den Chor, und dieser ist es überhaupt ganz allein, welcher den nachfolgenden Scenen größeres Interesse verleiht. Besonders schwach erscheint nach dieser Seite der zweite Act; dem Wortgefechte, das Sisera, der feindliche Feldherr, eröffnet, gegenüber erlangt die prophetische Andeutung der Debora in Bezug auf die Heldenthat der sonst recht friedfertigen Jael einigen Reiz. Auch der dritte Act, obgleich er die Katastrophe — die Ermordung des Sisera durch Jael bringt — erhebt sich zu keiner dramatischen Wirkung. Die Personen sind alle zu farblos gehalten, um den Componisten zu einer tieferen Charakteristik zu veranlassen; nur die Chöre boten ihm größere Anregung hierzu; sie erheben sich daher bereits zu großer Gewalt. Wie richtig Händel schon den Stoff erfaßte, das zeigt die Ouvertüre; sie bringt als zweiten Satz (Grave) den Chor der Israeliten „Lord of eternity!" aus dem zweiten Act, und als vierten Satz den, jenem Chor vorangehenden der Baalspriester: „O Baal! monarch of the kies". Die Ouvertüre deutet damit die streitenden Gegensätze ganz bestimmt an und ist so zu einem wesentlicheren Theile des Oratoriums geworden, als dies meist bisher der Fall war. Große Gewalt des Ausdrucks gewinnen namentlich die Doppelchöre, wie gleich der Anfangschor: „Immortal Lord", dem an Macht und Glanz auch der nur fünfstimmige Anfangschor des zweiten Theils nicht nachsteht. Prachtvoll ist ferner der Schlußchor mit seiner reichen Fülle von Stimmencombinationen; dramatisch wirksam aber besonders der

vierstimmige Chor: „O blast with thy tremendous brow". So weit das der Text nur irgend wie gestattete, sind auch die Solosätze charakteristisch gehalten, ohne individuell bedeutungsvoll zu werden. Der Schwerpunkt des ganzen Werks liegt in den Chören. Damit aber ist der eigentliche Grund der oratorischen Gestaltung gewonnen; im weiteren Vorwärtsschreiten auf dieser Bahn mußten auch die handelnden Personen gewonnen werden, welche sich als Repräsentanten des im Chor dargestellten Volkes, groß und bedeutsam abheben. In dieser Richtung bezeichnet schon das nächste Oratorium „Athalia", das Händel für Oxford schrieb und das er dort 1733 auch aufführte, einen bedeutsamen Fortschritt.

Der Vicekanzler der Universität Oxford, Dr. Holmes, hatte unseren Meister eingeladen, dem jährlich feierlich zu begehenden sogenannten Actus durch Aufführung mehrerer seiner Werke außergewöhnlichen Glanz zu verleihen; dabei sollte Händel zugleich zum Doctor promovirt werden. Händel folgte dieser Einladung und führte am 5. und 7. Juli „Esther", am 8. das Utrechter Te Deum und das Jubilate auf; am 10. „Athalia", welche am 11. Juli wiederholt wurde, und diesem Werke folgte am 12. Juli Debora. Es ist nicht ganz erwiesen, weshalb der Meister trotzdem nicht zum Doctor gemacht worden war, doch hat man wol allen Grund, anzunehmen, daß er es selbst nicht wünschte.

Mit „Athalia" hatte er wieder einen Text und Stoff gewonnen, der sich durchaus mehr dramatisch entwickelte, dabei aber weit weniger oratorische Behandlung forderte, als „Debora".

Der ganze Stoff war von Racine bereits als Drama behandelt worden und Samuel Humphrey konnte bei seiner Bearbeitung für Händel den Racineschen Text zum Theil wörtlich benutzen. Dem entsprechend treten die einzelnen Personen, wenn auch noch nicht individualisirt, doch schärfer umrissen mehr in den Vordergrund, sie heben sich bereits entschiedener vom Chore ab, der an Bedeutung sogar etwas einbüßt. Dies gilt namentlich vom ersten Act; Josabeth und Joad und Abner auf der einen, Athalia und Mathan auf der anderen Seite treten durchaus als selbständig handelnde Personen auf und

der Chor erscheint nur als der zustimmende, nicht direct betheiligte Haufe; auch im zweiten und dritten Acte wird das Verhältniß nicht wesentlich geändert. So erscheint dies Oratorium als ein bedeutsamer Schritt nach vorwärts. Chor und die aus ihm heraustretenden Personen kommen allmälig in jenes streng abgegrenzte Verhältniß gegenseitiger Einwirkung, auf welchem hauptsächlich die Wirkung der oratorischen Darstellung beruht. Bald nach ihrer ersten Aufführung verwendete Händel den größten Theil der Musik zu Athalia für die Serenade „Parnasso in Festa", welche am 13. März 1734 in Haymarket zur Aufführung gelangte. Der Text behandelt die Feier der Vermählung von Thetis und Peleus durch Apollo und die Musen. Die Musik war durch mancherlei Veränderungen und vor Allem durch die Einlage von Instrumentalsoli's der Feier des Tages mehr entsprechend gemacht worden.

Einen durchaus oratorischen Stoff in entsprechender Behandlung erhielt Händel in der, von Dryden gedichteten Cäcilien-Ode: „Timotheus und Cäcilia", die als „Alexanders Fest" allgemein bekannt geworden ist. Namentlich seit die Spielleute sich als besondere Zunft organisirten, wurde der Tag der heiligen Cäcilie, als Schutzpatronin der Musik — der 22. November — auch von ihnen festlich begangen. Anfangs hatte die Feier einen mehr privaten Charakter; allmälig gewann sie dann die Bedeutung mehr öffentlicher Feste; als solche kamen sie in Frankreich und ganz besonders in England in Blüte. In London wurde bereits 1683 am 22. November eine öffentliche Cäcilienfeier veranstaltet, zu welcher Purcell drei Cäcilien-Oden componirt hatte. Schon zur Feier des Festes im Jahre 1687 hatte der große Dichter Dryden eine Cäcilien-Ode gedichtet; erst 1697 aber schrieb er die oben bereits erwähnte „Alexanders Fest" oder „Die Gewalt der Musik". Das Gedicht behandelt durchaus dramatische Vorgänge, aber in einer Weise, welche eine größere scenische Darstellung vollständig ausschließt; es ist also ein Oratorium im eigentlichsten Sinne des Wortes. Thimotheus aus Theben, der ausgezeichnete Musiker Griechenlands, verherrlicht das Siegesfest Alexanders durch seine Kunst; in begeistertem Gesange führt er an der Phantasie des Helden eine Reihe von Begeben-

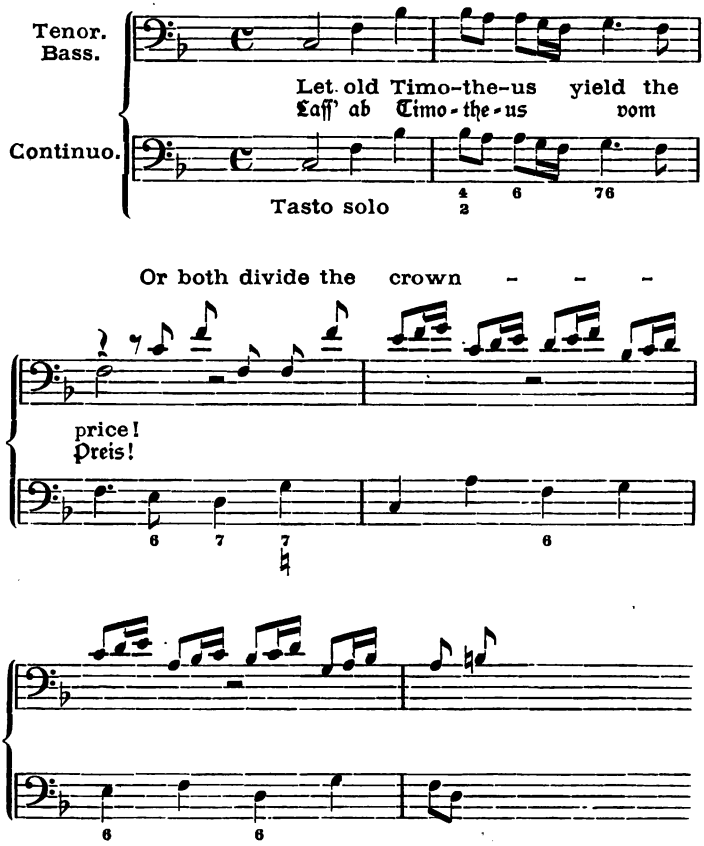
heiten vorüber, welche dieſen in die verſchiedenſten Stimmungen verſetzen. Er ſingt: wie Zeus ſich im Liebesdrange zur Erde herabſchwingt, zu Cymria, der Mutter Alexanders, und begeiſtert preiſt der Chor „den Gottesſohn", ſo daß dieſer, ſich in dem Gedanken ſelig wiegend, wähnt, ein Gott zu ſein. Durch ſein Lied zum Preiſe des Bacchus lenkt der Sänger den Geiſt des großen Alexander wieder zurück in ſeine irdiſchen Bahnen, auf denen er nun in der Erinnerung ſeine Schlachten noch einmal ſchlägt. Um ſeinen frevlen Muth zu zähmen, ſchlägt der Sänger darauf den Ton des Mitleids an; er ſingt von dem traurigen Geſchick des überwundenen Darius und erpreßt dem beſänftigten und mild gewordenen Helden Thränen der Rührung und des Mitleids. Von hier führt der Sänger ihn dann durch ſein „Lydiſches Lied" zur Liebe und Liebesluſt, ſo daß Alexander wonnetrunken an die Bruſt der holden Thais ſinkt, die ihm zur Seite auf dem Throne ſitzt; mit einem Jubelchore auf die Liebe endet der erſte Theil. Im Anfange des zweiten Theils wird Alexander aus ſeinem Liebestaumel mächtig durch den Racheruf des Sängers aufgeweckt. Dieſer beſchwört die Geiſter der Erſchlagenen, denen die Perſer das Begräbniß verweigert hatten, herauf und ſelbſt Thais ergreift nunmehr die Brandfackel zur Zerſtörung der Paläſte der Barbaren. Nun erſt nimmt der Dichter direct Bezug auf das Feſt der heiligen Cäcilia, der er den Preis vor Timotheus ertheilen möchte; doch ſchließlich erkennt er ihn Beiden zu, weil „jener die Menſchen himmelan zog, dieſe aber die Engel herab". Newburgh Hamilton, ein Freund Händels, hatte den Text in Arien, Recitative und Chöre abgetheilt, ohne irgend welche weſentliche Aenderung mit den Worten vorzunehmen. Am Schluß der Ode fügte Händel ein Concert für Orgel und andere Inſtrumente hinzu, dem dann noch ein, von Hamilton gedichtetes Preislied auf die heilige Cäcilie: „Your voices tune, and raise them high", folgte. Auch in ſofern war der ganze Text mehr oratoriſch angelegt, als er die einzelnen Vorgänge in abgerundeten, nur innerlich verbundenen Tableau's vor unſeren Augen entrollt. Meiſterhaft hat ſie Händel als ſolche aufgefaßt und zu plaſtiſcher Wirkung herausgearbeitet. Der Chor dient ihm meiſt zur Einfaſſung und

Abrundung der einzelnen Bilder. Ueberraschend ist die fast durchweg sehr einfache Behandlung der Recitative, die vorwiegend ganz schmucklos referiren, ohne die besonderen Situationen, von denen sie erzählen, auch etwas auszuzeichnen, wie gleich das erste „'Twas at the royal feast" („Am Königlichen Fest"). Die Stimmung der ersten Arie: „Happy pair!" („Selig Paar!") gewinnt namentlich in dem anschließenden Chore glänzenden Ausdruck. Auch das bedeutungsvolle Recitativ „The song began from Jove" („Der Sang begann von Zeus") erhebt sich nicht höher als der erste; dafür ist der anschließende Chor: „The list'ning crowd" („Still lauscht die Schaar") bei aller Einfachheit mächtig wirkend.

Ganz besonders wirkungsvoll ist das zweite, dem Bacchuscult gewidmete Bild ausgeführt.

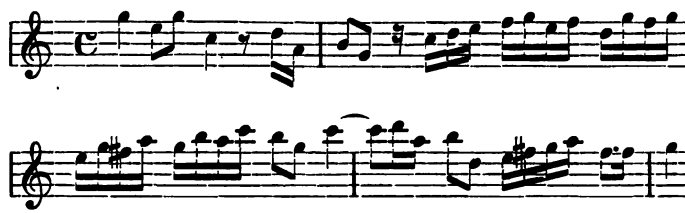
Solo und Chor gehören zu den populärsten Schöpfungen des Meisters. Mit dem nächsten Abschnitte, in welchem der Sänger sich an das Herz des Helden wendet, um zuerst sein Mitleid anzuregen, gewinnt die ganze Darstellung allmälig einen so hohen Grad von Innigkeit und Wärme im Ausdruck, wie er vom Meister bisher noch selten erreicht wurde, und er steigert sich in dem nachfolgenden Bilde, das uns den Helden in heißer Liebe entbrannt zeigt, zu großem, unwiderstehlichem Reiz. Durch Wiederholung des Chors: „The many rend the skies" erhält der erste Theil seinen prachtvollen Abschluß. Die Anfangsscene des zweiten Theils gleich zeigt uns Händel bereits als den Meister, der auf Action und Decoration verzichten und doch das anschaulichste Bild selbst äußerer Vorgänge geben konnte. Mit den einfachsten, aber ganz unmittelbar treffenden Mitteln entwirft er ein mächtig packendes kriegerisches Bild vor unseren Augen, das sich von jenem gewaltigen Chore: „Break his bands" („Brecht das Band") bis zu dem nicht minder mächtigen „The princes applaud" („Es jauchzen die Krieger") in buntester Mannichfaltigkeit vor unseren Augen ausbreitet. Mit diesen Scenen ist der Oratorienstil in seinen Grundzügen festgestellt, und der, die Wendung nach dem Christenthume vollführende Schluß zeigt zugleich auch noch, welche bedeutende Macht der Chor in dieser neuen Form werden sollte. Ihm wird die Ausführung

jener Ueberleitung nach der neuen Zeit übertragen und dabei wird zugleich in der feinſinnigſten Verwendung auch die Grundidee in eine Sentenz zuſammengefaßt:



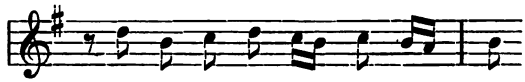
In beſonders charakteriſtiſcher Weiſe wird jetzt ſchon von dem Meiſter das Inſtrumentale herbeigezogen; im Alexandersfeſt ſind es ſelbſtverſtändlich die Trompeten und Hörner, die namentlich im

zweiten Theil beſonders wirkungsvoll verwendet werden; aber auch die Oboen helfen wieder manchen feinen Zug illuſtriren; das lydiſche Lied wird durch ein Solo des Violoncello außerordentlich entſprechend charakteriſirt. In ausgedehnterem Maße noch finden die inſtrumentalen Mittel dann im „Saul" Verwendung, dem neuen Oratorium, das Händel in der Zeit vom 23. Juli bis 27. September 1738 componirte und am 16. Januar des folgenden Jahres zum erſten Mal aufführte. Die Ouvertüre — als Sinfonie bezeichnet — ſchon iſt eins der bedeutendſten Inſtrumentalwerke, welche der Meiſter ſchrieb, nicht nur umfang-, ſondern auch inhaltreicher als ſeine anderen. Sie erſcheint gewiſſermaßen wie eine inſtrumentale Paraphraſe der ganzen erſten Scene. Das erſte Allegro iſt noch nicht ſo brillant gehalten wie das zweite oder wie der erſte Chor — der Siegesgeſang; aber doch immerhin ſo, daß er als erſter glänzender Satz einer Siegesſinfonie vollkommen am Platze iſt. Daß aber kein Sieg ohne Trauer erfochten wird, ſagt uns das Larghetto, das dann folgt und einen prachtvollen Gegenſatz zum erſten Allegro bildet; das dritte iſt wieder ein Allegro, deſſen Thema zu jenen ſtreitfertigen gehört, in deren Erfindung der Meiſter unübertroffen daſteht:



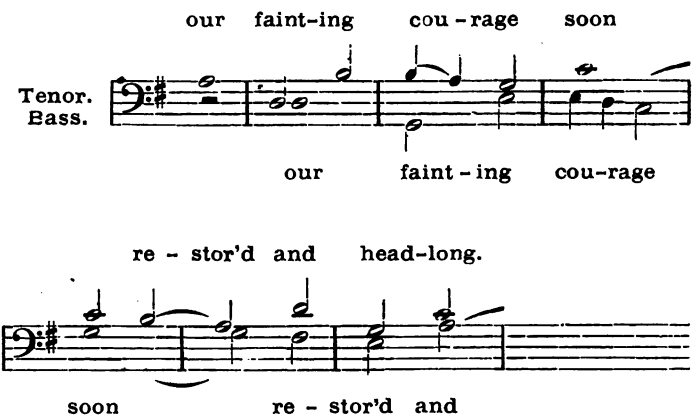
Um den ganzen Satz noch machtvoller wirkend zu machen, führt Händel auch noch die Orgel ſelbſtändig ein. Die Mennett, die als vierter Satz der Sinfonie folgt, muß wol mehr als eine Conceſſion an den Geſchmack ſeiner Zeit betrachtet werden, wol kaum als ein Hinweis auf den, bei derartigen Anläſſen, wie ſie die erſte Scene ſchildert, üblichen Gebrauch bei den Juden und anderen Völkern der alten Welt. Auch bei dem Anfangschor, einem prachtvollen Dankhymnus

der Juden auf den Sieg der Philiſter behält das Inſtrumentale noch das Uebergewicht; der jubelnde Ausdruck des zweiten Allegro der Sinfonie erſcheint hier nur noch glänzender. Der Sopran beginnt dann den Bericht von den Heldenthaten des jungen David; äußerſt charakteriſtiſch überträgt der Meiſter die Erzählung von der Herausforderung des Rieſen Goliath drei Männerſtimmen, und erſt den Bericht von der Kataſtrophe übernimmt der ganze Chor:

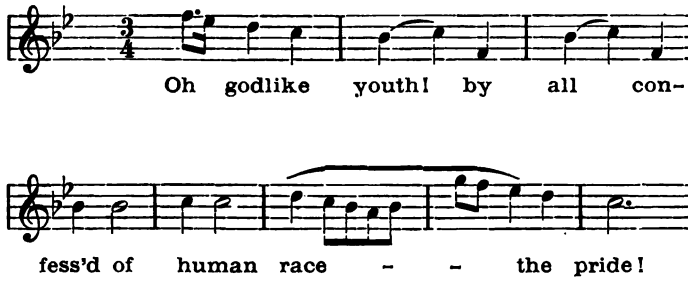


und weiter:

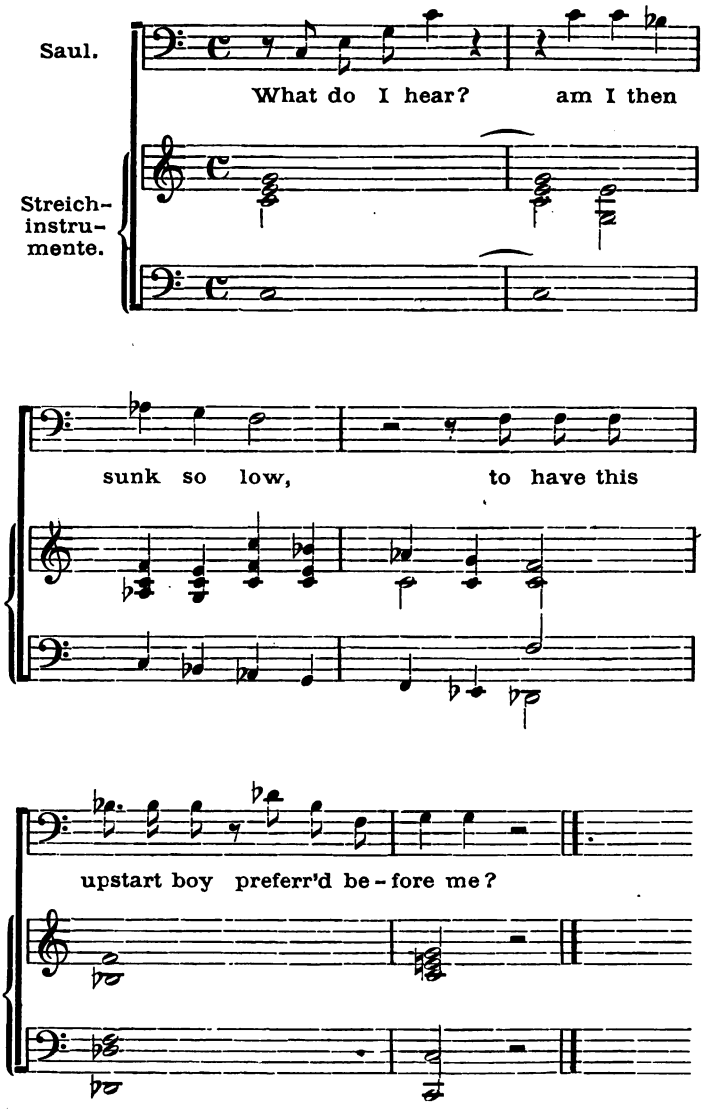
The youth inspir'd by Thee, oh Lord.



dann geht er in den Hymnus am Anfang über und ſchließt mit einem prachtvollen Hallelujah. Nun wird die Scene dramatiſch belebt; Michal, die liebliche Tochter des Königs Saul, verkündet die Ankunft des jugendlichen Helden David, zugleich aber auch, in der rührend innigen Arie:

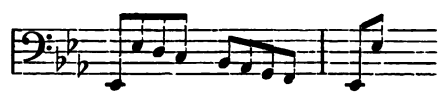


daß ſie tiefer für ihn empfindet, als alle die Anderen. David, von Abner beim König Saul eingeführt, erhält von dieſem die Hand ſeiner Tochter Merab zugeſichert. Die beſcheidene Weiſe, in welcher David die königlichen Huldbeweiſe entgegennimmt, erwirbt ihm ſofort die begeiſterte Freundſchaft Jonathans; aber Merab iſt, ſtolzen Sinnes, empört darüber und giebt in einer charakteriſtiſchen Arie dieſer Stimmung heftigen Ausdruck. Jonathan antwortet ihr in ebenſo charakteriſtiſcher Weiſe; im finſteren Groll aber ſchwillt das Herz der Merab auf, als Saul ihr ſeinen Willen, ſie dem David zu vermählen, kund macht. Namentlich die Arie, in welcher ſie dieſer Stimmung Ausdruck giebt, iſt wieder ein Meiſterſtück muſikaliſcher Charakteriſtik; die folgende Arie der Michal bildet einen erquickenden Gegenſatz zu ihr. Der Aufzug der, das Siegesfeſt mit Saitenſpiel und Reigen feiernden Jungfrauen, wird wieder mit einer Sinfonie eingeleitet, bei welcher höchſt charakteriſtiſch neben Geigen und Orgel auch noch Carillons (Glockenſpiele) zur Verwendung kommen. Kaum iſt der herzerfriſchende Geſang der Jungfrauen verſtummt, ſo verdüſtert ſich die Scene; in Saul beginnt der Neid ſeine verheerende Macht zu äußern; das kleine Recitativ, in dem er zuerſt zum Ausdruck kommt, iſt meiſterlich ausgeführt:


Saul.
What do I hear? am I then
Streich-
instru-
mente.
sunk so low, to have this
upstart boy preferr'd be-fore me?

Der Preisgesang, den dann der ganze Chor zum Lobe Davids anstimmt, bei welchem auch die Posaunen mit eingreifen, steigert die Wuth des Königs bis zum Uebermaß; eine Arie von höchster dramatischer Wahrheit und Lebendigkeit tönt diese Stimmung treu aus; Jonathan und Michal bangen bereits für den theuern Freund; dieser singt ein fromm inniges Lied zum Preise des Herrn, aber der Sinn des Königs verdüstert sich immer mehr; seine Arie: „A serpent, in my bosom warm'd" zeigt seinen Groll zu wilder Wuth entfacht, daß er am Schluß den Spieß nach dem Sänger wirft, was auch durch die Instrumente malend angedeutet wird. Der Schluß des Actes bringt nur noch Betrachtungen, nachdem Saul dem Jonathan die strenge Weisung gegeben: den kühnen Jüngling aus dem Wege zu räumen. Die Arie der Merab: „Capricious man" ist eine etwas unkindliche Charakterschilderung ihres königlichen Vaters; der Zwiespalt, in welchen Jonathan durch dies Gebot des Vaters geräth, findet dagegen in Wort und Weise echt künstlerischen Ausdruck. Der Situation entsprechend, erhält der erste Act in dem mildgewaltigen Chor: „Preserve him for the glory" seinen Abschluß.

Der Eingangschor des zweiten Theils ergeht sich in Betrachtungen; anknüpfend an Sauls Stimmung im ersten, warnt er vor „dem höllgebornen Neid", er gehört unter die künstlicher gefügten des Meisters, bei denen dieser in der Regel die chorische Wirkung einbüßt. Er ist über einen Basso ostinato gebaut, der nur zu wenig interessant ist, um 17 Tacte ununterbrochen mit der nöthigen Spannung gehört zu werden:



Es ist, als ob derartige Kunststücke des Meisters Phantasie immer im engsten Kreise der Harmonik gebannt hielten, über den er nicht hinaus kann; das ist auch der Fall, wenn er die künstlicheren Nachahmungsformen ausführlicher in Anwendung bringt; auch bei dem in

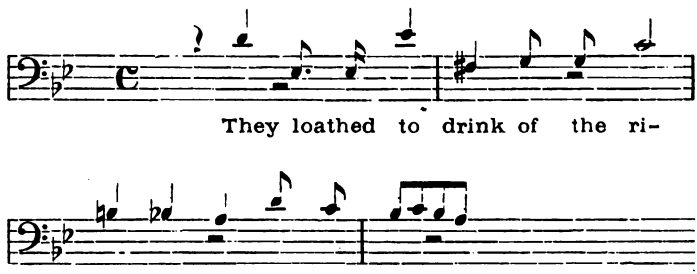
Rede stehenden Chor ahmen die Stimmen vorwiegend vereinzelt einander nach, nur da, wo sie die Nachahmung aufgeben, sind die Stimmen machtvoll chorisch entfaltet. Erst als David dem Jonathan das Geständniß seiner Zuneigung zu Michal macht, kommt wieder ein warmer Ton in die ganze Darstellung: die Recitative des Jonathan und David, namentlich aber die Arie des Jonathan: „But sooner Jordan's stream, I swear" sind sehr conventionell im Stile der alten Oper gehalten; zum Theil gilt dies auch noch von der Arie des David: „Such haughty beauties"; lieblich ist das Lied Jonathans, mit dem er Saul zu beschwichtigen sucht, in diesem aber nur die Lust zu tückischem Verrath erweckt. David wird wieder vor den König beschieden, der ihn nunmehr mit Michal verlobt. Eine der Glanznummern des Werks ist das wunderliebliche Duett, in welchem sich David und Michal in höchster Glückseligkeit ihre Liebe bekennen, und das in dem anschließenden Chore einen bezaubernd idyllischen Abschluß gewinnt. Eine prächtige Sinfonie, bei welcher auch wieder die Posaunen mitwirken, deutet den Fortgang der Handlung an, auf den Saul bereits vorher schon hinweist, und den David seiner Michal erzählt; daß er, aus dem Schlachtgetümmel heimkehrend, wiederum nur mit genauer Noth dem Speere des Königs entging, den dieser nach ihm warf. Michal mahnt deshalb dringend zur Flucht und zwar zur rechten Zeit, denn kaum ist David entflohen, als auch die ausgesandten Mörder eindringen. Jetzt wird sogar das Herz der stolzen Merab gerührt; sie selber bangt um Davids Leben, und Recitativ und Arie, in denen sie das ausspricht, gehören zu den schönsten Nummern des Werks. Wieder folgt ein Instrumentalsatz — eine Sinfonie mit Posaunen und Trompeten — der das Fest einleitet, zu dem auch David geladen war. Da er bei demselben nach Sauls Veranstaltung fallen sollte, so wird dieser in höchste Wuth versetzt, als er nicht erscheint, und er wirft seinen Spieß nach Jonathan, der den Verhaßten nicht herbeiholen will. Der breit motettenhaft ausgeführte Schlußchor hat wieder die Rolle des unbetheiligten, betrachtenden Beobachters, der zugleich die nothwendigen Consequenzen des Vorangegangenen zieht. Der dritte Act führt uns, erschütternd gezeichnet, den gebrochenen Saul vor, wie

er, an dem Herrn und sich selbst verzweifelnd, bei der Hexe von Endor Rath und Hülfe sucht. Die Beschwörungsscene ist schon ganz bewunderungswürdig ausgeführt. Wieder führt dann eine Sinfonie die Handlung weiter, indem sie auf den Kampf mit den Philistern hinweist, in welchem Saul und Jonathan fallen. Es folgt die Erzählung wie dies geschah und wie David den Amalekiter bestrafte, der sich selber rühmte, den König erschlagen zu haben. Nach der Arie, in welcher David seinen ganzen heiligen Zorn über diese Unthat ausdrückt, folgt jener wunderbar ergreifende Trauermarsch, der in seiner Einfachheit unübertroffen genannt werden kann. Jetzt folgen noch eine Reihe von Betrachtungen, die aber echt oratorisch gehalten sind; ein kurzer Instrumentalsatz leitet zu einem erschütternd wirkenden Klagechor über, und in einzelnen Arien wird dann diese Stimmung der Klage und Trauer weiter verfolgt. Besonders ergreifend wirkt die Klage Davids um Jonathan, in welche auch der Chor mit einstimmt. Den Schluß bildet Davids Krönung zum König der Juden, die unserem Meister zu einem jener markigen und pomphaften Chöre Veranlassung gab, in welchen er heute noch ebenfalls unübertroffen dasteht.

Was der Stoff und seine dichterische Behandlung an episch-dramatischen Bildern und Situationen dem Componisten nur bot, hat dieser mit unvergleichlicher Meisterschaft zu plastischer Beschaulichkeit und überzeugender Wirkung musikalisch nachgebildet; die individuelle Charakterzeichnung wurde ihm vielfach erschwert durch die Weitschweifigkeit und Redseligkeit, in welcher sich der Dichter nur zu oft gefällt. Es erscheint deshalb ganz natürlich, daß der Meister sich wieder dorthin wandte, wo er die großartigsten Stoffe und zugleich in durchaus entsprechender Behandlung fand — zur Bibel. Wie ihn einst der „Gesang der Debora und Barak" veranlaßte, das Oratorium „Debora" zu componiren, so wurde er jetzt durch den Lobgesang, den Moses und die Kinder Israel nach der Errettung aus der Hand der Aegypter anstimmten, darauf geführt, das Oratorium: „Israel in Aegypten" zu componiren. Bald nach der ersten Aufführung des „Saul" schrieb er den Lobgesang und dann erst faßte er den Plan, ihn zum Gipfelpunkt eines, die geschichtlichen Voraussetzungen desselben behandelnden

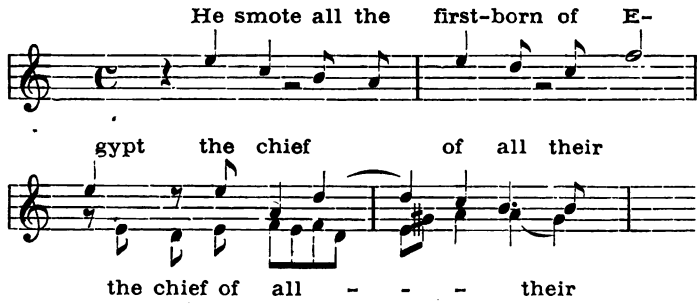
Oratoriums zu machen. Die harte Knechtschaft, unter welcher die Kinder Israels schrieen und ihr Auszug unter Moses' Führung mußten demnach den Inhalt desselben bilden, dessen Text er direct der Bibel entlehnte. Mit dem Tode Josephs waren die Juden in Aegypten zu Fremdlingen geworden, die man dann auch als solche behandelte. Deshalb knüpfte auch Händel zunächst hier an und in der ursprünglichen Fassung, in welcher er das Oratorium anfangs aufführte, wurde der erste Theil desselben ganz mit Klagegesängen auf den Tod Josephs ausgefüllt; der Meister hatte dazu jene Begräbnißhymne für die Königin Karoline ganz und gar verwendet, zu welcher er nur eine Instrumentaleinleitung schrieb. Der zweite Theil behandelte dann den Auszug der Kinder Israels mit all' den voraufgehenden Plagen, mit welchen die Aegypter heimgesucht wurden, bis zum Durchgang der Juden durch das Rothe Meer und den Untergang des ägyptischen Heeres. Der dritte Theil brachte dann den Lobgesang. Gedruckt wurde indeß der Trauerhymnus besonders und der zweite und dritte Theil als erster und zweiter Theil des Oratoriums: „Israel in Egypt" und in dieser Fassung — also nur zweitheilig — ist es, als eines der wunderwürdigsten Schöpfungen aller Zeiten, zu einem Markstein in der Entwickelungsgeschichte des Oratoriums geworden. Keiner der bisher betrachteten Stoffe ist so ausschließlich nur für die oratorische Behandlung geeignet wie dieser. Von jenen ließ jeder auch eine Bearbeitung für die äußere Schaustellung zu. Nicht so dieser neue und eine Reihe der später zu erwähnenden, in denen uns die Geschichte des Volkes Gottes vorgeführt wird. Alle Versuche, uns in Costümen, Decoration und Action, durch die Zeiten der Herrlichkeit wie der Schmach des jüdischen Volkes zu führen, mußten an der Unmöglichkeit der Darstellung scheitern; denn die imposanteste Bühnenwirklichkeit wird der Größe des Stoffes gegenüber zur Carricatur. Der Schwerpunkt des neuen Oratoriums: „Israel in Aegypten" liegt wieder im Chore. Neben zwanzig Chören und einigen verbindenden Recitativen zählt es im ersten Theil nur eine Arie, im zweiten drei Duette und drei Arien. Das Volk Gottes bildet den einzigen Träger der Handlung und keine Person, selbst nicht Moses, in dem sich dieser Zeitraum

jüdiſcher Geſchichte perſonificiren ließ, tritt ſelbſtredend oder ſelbſthandelnd heraus. Moſes iſt hier nur Werkzeug in der Hand Gottes und der Auszug der Kinder Iſraels iſt durch eine Reihe von Wundern begleitet, die nur in der Form des Chors erzählt werden konnten, deshalb hat auch die Mehrzahl der Chöre (13 von 20) die Form des Doppelchors. In wahrhaft impoſanter Wahrheit und Anſchaulichkeit werden ſonach die einzelnen Ereigniſſe vor unſerer Phantaſie vorübergeführt, und der Meiſter entwickelt dabei bei aller Breite und Gewalt eine Feinheit der Detailmalerei, wie in keinem ſeiner anderen Werke. Es entgeht ihm kein Zug, den er zu illuſtriren hat und er wird dabei vielfach auch zur Tonmalerei geführt, welche das Oratorium namentlich nicht zu entbehren vermag. Schon der erſte Chor iſt ein bewunderungswürdiges Beiſpiel dafür. Er ſchildert uns das Elend Iſraels in ſolcher Treue, daß wir zu mitfühlenden Zuſchauern deſſelben werden. Wir ſehen das Volk unter der harten Arbeit erliegen, hören, wie es ſchreit zum Herrn und freuen uns, daß es erhört wird. Mit dem nächſten Chor beginnen dann eine Reihe von Tonmalerien, die in ihrer genialen Ausführung für alle Zeiten feſtſtellten, wie weit ſie zuläſſig, und wie ſie auszuführen ſind. Mit zwingender Nothwendigkeit führen die Themen hinein in Situation und Stimmung, wie gleich jenes des zweiten Chors:

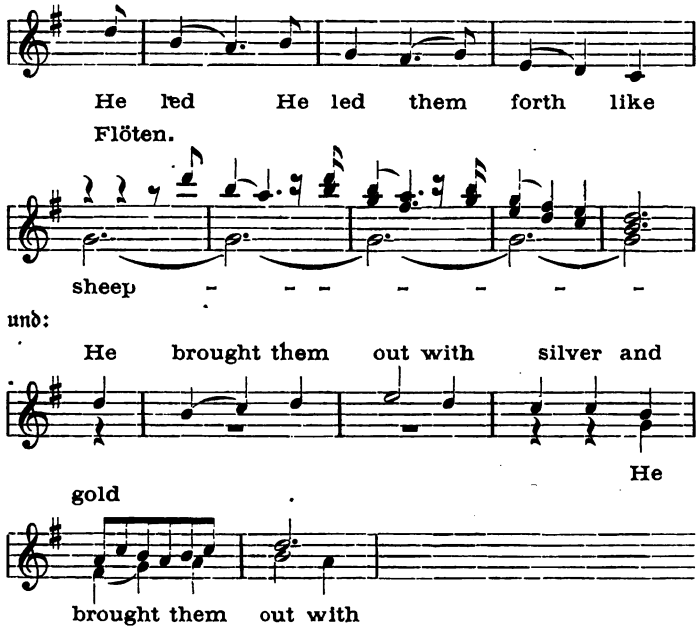


das der Meiſter einer ſeiner Clavierfugen entlehnte und das den Ekel, den das in Blut verwandelte Waſſer erzeugt, ſo außerordentlich

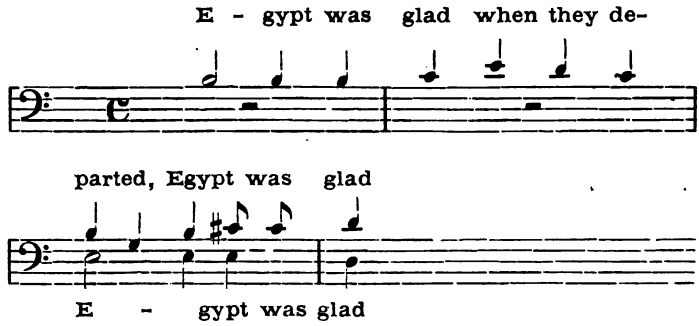
treffend charakterisirt, oder das nicht weniger charakteristische, mit welchem der Chor erzählt, daß der Herr: „schlug alle Erstgeburt Aegyptens, den Kern der ganzen Macht“:



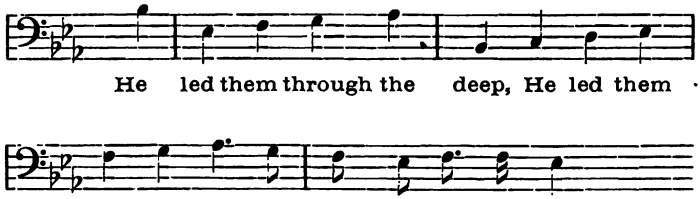
oder jene, die zur Schilderung des fröhlichen Auszugs der Kinder Israels unter dem Schutze des Herrn verwendet werden:



Auch das Thema des Chors, welcher die Freude der Aegypter schildert, die ihnen der Auszug der Israeliten bereitet, konnte nicht besser gewählt werden:

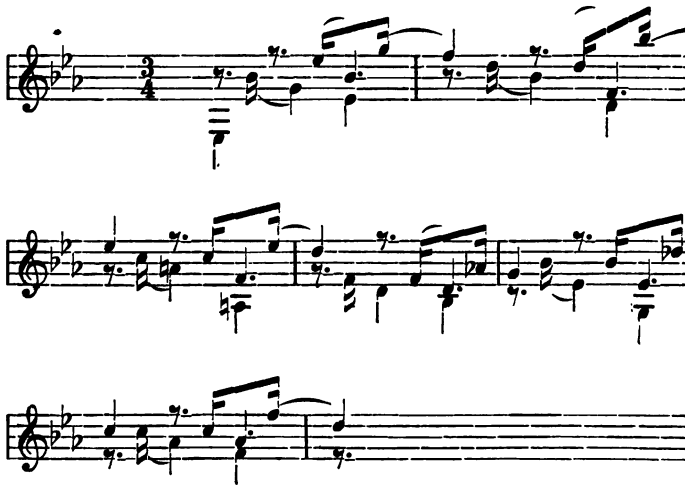


Die ziemlich bestimmt ausgeprägte phrygische Tonart giebt dem Ausdruck der Freude jenen düsteren Untergrund, der durch die voraufgegangenen Plagen wie durch den nahenden Untergang, den der Auszug Pharao und seinem Heer bereitete, vollständig motivirt ist. Andere wieder, die nur mehr declamirt sind, mit weniger selbständigerem Gehalt, weiß Händel durch die Verarbeitung doch gewichtig wirkend zu machen, wie in dem Chor mit der Schilderung, wie der Herr sein erwähltes Volk durch die Tiefe des Meeres trocken hindurchführt, dessen Hauptmotiv:

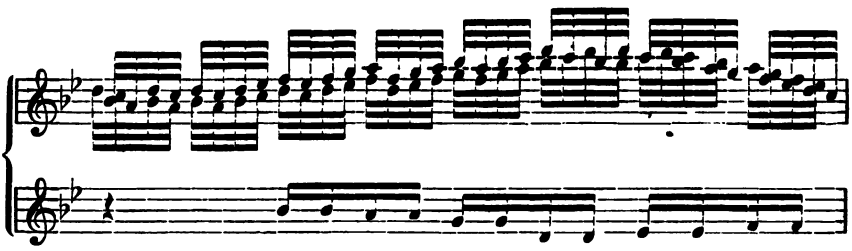


namentlich durch den instrumentalen Contrapunkt bedeutungsvoller gemacht wird.

Die wunderlichſten Anſchauungen ſind in Bezug auf die Tonmalereien einzelner äußeren Vorgänge in der Natur laut geworden, obgleich die Sache ſo einfach wie möglich iſt. Eine ſceniſche Darſtellung des „Iſrael in Aegypten“ müßte natürlich auch die betreffenden Wunder: den blutgefüllten Strom, die auf dem Lande laſtende Finſterniß, und die das Land plagenden und verwüſtenden Thiere, wie die Fröſche, Mücken und Fliegen und den Zug der Heuſchrecken auf die Bühne bringen. Die oratoriſche Darſtellung giebt Decoration und Action auf, ſie wendet ſich an die Phantaſie, um dieſer den ganzen Verlauf zu vermitteln, und das erreicht der ſchaffende Künſtler, indem er ſeine Phantaſie unter dem Eindrucke der einzelnen Vorgänge erfinden läßt. So wenig man ſagen kann, Händel habe mit den begleitenden Violinen zu der Arie, die von der Plage durch die Fröſche handelt:



das Hüpfen der Fröſche nachahmen wollen, ebenſo wenig darf man läugnen wollen, daß die Figur unter dem Gedanken an dieſe eigenthümliche Bewegung entſtand; das gilt aber in demſelben Maße von der, das Gewühl der Fliegen charakteriſirenden Geigenfiguren:



oder den ähnlichen, die den Zug der Heuſchrecken verſinnlichen, oder den Hagelſchlag charakteriſiren. Eine der großartigſten derartigen Schilderungen iſt die, wiederum vom Chore ausgeführte, der Finſterniß; nachdem dieſer in gewaltigen Harmonien das Eintreten des beängſtigenden Ereigniſſes angezeigt hat, löſt er ſich in die einzelnen Stimmen auf, die ſich allmälig, wie taſtend, ſuchend, verlieren. Großartig iſt auch der kurze Chor, der erzählt, daß des Herrn Gebot die Meerflut austrocknete; nicht minder der den Untergang der Feinde behandelnde. In Folge feinſinnigſter Auffaſſung ſchließt der Meiſter den Theil mit einem, in Bewunderung anbetenden Chore.

Der zweite Theil bringt das Preislied des Moſes. Dies iſt im Grunde nicht eigentlich mehr oratoriſch; es bildet nur den weit ausgeführten, wunderbaren Schluß deſſelben, und wäre demnach mehr in der Weiſe der Cantate zu behandeln geweſen; allein es knüpft zugleich an die bereits erzählten Thatſachen an und deutet auf die kommenden hin, und das rechtfertigt vollauf die oratoriſche Behandlung. Nach Art der alten Paſſionen und Oratorien beginnt er mit dem, vom Chore ausgeführten Introitus, und dann folgt der erſte Chor des Lobgeſangs, der mehr motettenmäßig vertieft iſt. Auch die Solo-Nummern ſind ſelbſtverſtändlich mehr in der Weiſe der Cantate gehalten, namentlich das erſte Duett für zwei Soprane und das dritte für Alt und Tenor, während das zweite für zwei Bäſſe: „The Lord is a man of war“, das zu den bedeutendſten Schöpfungen des Meiſters zählt, mit großer dramatiſcher Lebendigkeit wirkt. Das gilt auch von dem anſchließenden Chore: „The depths have covered them“ (Die

Tiefe deckte sie) und dem folgenden, einem Doppelchore, der in Bezug auf Individualisirung der einzelnen Stimmen und Chöre nur wenige seines Gleichen hat; während wieder der nächste reich an echt künstlerischer Malerei ist. Zwischen diesem und dem nachfolgenden Chore erscheinen die beiden Arien etwas zu einfach. Auch das Thema dieses letzterwähnten Chors gehört zu den außerordentlich charakteristischen. Seine ganze gewaltige Kraft der oratorischen Darstellung zeigt der Meister auch in dem nun folgenden Chore: „The people shall hear" (Das Hören der Völker); mit trefflich charaktervollen Rhythmen deutet das Orchester an, wie die Völker von Angst und Schrecken erfüllt werden; mit besonderer Sorgfalt wird die Stelle behandelt, welche „der Eingeborenen Canaans gedenkt", und die, welche auf den glücklich vollbrachten Zug des erwählten Volkes Gottes hindeutet. Nun folgt eine Arie: „Thou shalt bring them in" (Bringe sie hin) von ergreifendster Innigkeit. Nach einem kurzen, zweimal wiederholten Chorsatz erhebt dann Mirjam ihre Stimme zu einem begeisterten Siegesliede, in welches der gesammte Chor einstimmt und dann in den Anfangshymnus des zweiten Theils überleitet, wodurch der ganze Theil trefflich abgerundet wird. Mit diesem Werk hatte der Meister erst den Stil des Oratoriums in seiner ganzen Herrlichkeit und Mächtigkeit vollständig festgestellt; es behandelt einen Stoff, der sich durchaus dramatisch ausbreitet, der aber viel zu großartig und gewaltig ist, um ihn in Scene, Decoration und Action darstellen zu können; diese zu ersetzen bleibt der Musik überlassen; und sie erreicht das in des Meisters Werk so, daß sich der ganze Verlauf in seinen einzelnen Partien zu plastischer Anschaulichkeit in unserer Phantasie aufbaut. Der Chor bildet überall den Hauptfactor, aber das Instrumentale ist nicht weniger entscheidend eingreifend behandelt.

Nunmehr wandte sich Händel einem Werke zu, das ihn zu seiner Charakteristik vielfach Veranlassung bot, nicht aber zu oratorischer Darstellung. Charles Jennens, ein reicher und vornehmer Freund hatte ihm nach Miltons Gedicht einen neuen Text eingerichtet: „L'Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato" (Frohsinn, Schwermuth und Mäßigung), das Händel in den ersten Wochen des Jahres 1740 (vom 1. Januar bis 9. Februar) componirte. Zu den ersten

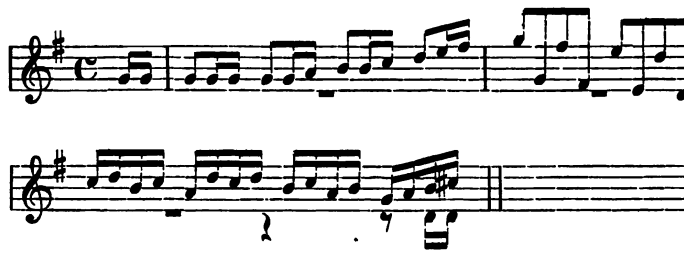
beiden Theilen hatte Jennens das Gedicht von Milton benutzt; den dritten Theil (Moderato) aber hinzugedichtet.

Bis zur Darstellung eines wirklichen Kampfes zwischen dem Frohsinn und der Schwermuth erhebt sich das Gedicht nicht; beide begnügen sich damit, ihren Anschauungen und Wünschen Ausdruck zu geben. Während „Allegro" die Schwermuth fliehen heißt, sucht „Pensieroſa" die Freude zu verscheuchen; Allegro ruft die holde Göttin „Euphrosyne", auf Erden Freude genannt, herbei; Pensieroſa die Schwermuth; jener verlangt nach Lust und Fröhlichkeit, nach Scherz und Neckerei und fröhlichem Tanz und diese nach dem Frieden der Frömmigkeit; jener sucht die Freuden der Nacht, diese will nur durch den schwermüthig innigen Gesang der Nachtigall die Stille der Nacht unterbrochen wissen; und in dieser Weise geht es durch das ganze Gedicht weiter, und der Chor wendet sich eben so der Anschauung des Einen wie der, der Anderen zu; keine von Beiden siegt oder unterliegt, und es war deshalb recht wol zulässig, daß Jennens in seinem dazu gedichteten dritten Theil einen Ausgleich zwischen Beiden durch die holde Mäßigung herbeizuführen sucht. Trotz der mancherlei anziehenden Aufgaben, welche das Gedicht dem Musiker stellte, bereitete es ihm doch auch große Schwierigkeiten durch die Gleichmäßigkeit der Stimmungen, in denen es sich bewegt. Um dem einigermaßen zu begegnen, hatte Händel schon den Ausweg gewählt, daß er mit den Stimmen wechselte: die Schwermuth dem Sopran und Alt zuwies; den Frohsinn aber dem Tenor, dem Baß und dem Sopran. Aber auch damit ist dem gerügten Uebelstande nur wenig abgeholfen und trotz der anheimelnden Frische, mit welcher Händel den Allegro, und der Wärme, mit welcher er Pensieroſo behandelt, vermochte er doch nicht die, durch den Gang des Gedichts bedingte Monotonie zu beseitigen. Jede einzelne Nummer ist ein laut redender Beweis für die Meisterschaft, mit welcher er Stimmungen zu charakterisiren versteht; mit genialer Besonnenheit sucht er die Wirkung der einzelnen Bilder durch den Chor zu steigern, allein die, durch das Gedicht verschuldete Monotonie war auch dadurch nicht zu bannen. Dies reiht eben nur Bild an Bild und diese zu unterscheiden ist meist der Musik überlassen. Dabei ist der erste Theil

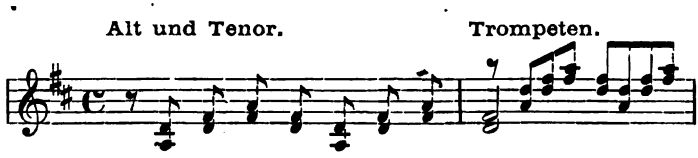
entschieden mannichfaltiger als der zweite oder gar der dritte; die Arie: „Haste thee, nymph (Eil' o Nymph) und der anschließende Chor mit dem wirksamen Effect des nachgebildeten Lachens; oder der lustig tänzelnde: „Mirth, admit me of thy crew" (Nimm mich auf in deine Schaar), oder die Nachtigallen-Arie mit dem feinmalenden Flöten-Solo und die Tanzscene wirken außerordentlich erfrischend; der zweite Theil bringt nur noch Nachahmungen; das Cello-Solo zu der Arie: „But oh!" wirkt schon nicht mehr so unmittelbar wie das Flöten-Solo im vorigen Theil, und auch der, das Stadtleben schildernde Chor erreicht nicht die unmittelbar treffende Wirkung des Lach-Chors im ersten. Das ganze Werk beweist, daß dem Meister nicht leicht eine Aufgabe fremd war, daß er auch einfachere Stoffe zu behandeln wußte; aber auch, daß ihm alle anderen, die sich in bedeutenden Bildern darstellten, zu größeren Dimensionen ausgeweitet sind und nach ihren weltgeschichtlichen Beziehungen betrachtet werden mußten, viel näher lagen und seiner Individualität mehr zusagten; jene Selbstbeschaulichkeit, welcher „Allegro und Penseroſa" die Entstehung verdankte, lag ihm ferner. Daraus ist es auch zu erklären, daß sein nächstes Oratorium: „Der Messias", das er im folgenden Jahre schrieb, ein hochbedeutendes Werk geworden ist, aber nicht zu seinen großartigsten gezählt werden kann. Händel schrieb es in der Zeit vom 22. August bis zum 14. September 1741. Da es hauptsächlich mit als Grundlage dienen muß, für die im letzten Kapitel versuchte Darstellung der verschiedenen Bedeutung der beiden Meister, Bach und Händel, so ist es nicht nöthig hier schon näher auf das Werk einzugehen.

Das nächste Oratorium, das Händel unmittelbar nach dem „Messias" schuf: „Samson", gehört dagegen unter die großartigsten, wenn es nicht als das großartigste zu bezeichnen ist. Einen seiner Individualität mehr entsprechenden Stoff, als den in diesem Werk behandelten, konnte Händel wol nicht finden; auf einem reich und prächtig zu decorirenden historischen Hintergrunde spielt sich das tragische und doch so rührend versöhnende Ereigniß ab. Die einzelnen, direct in die Handlung eingreifenden Personen, heben sich von den schon so trefflich

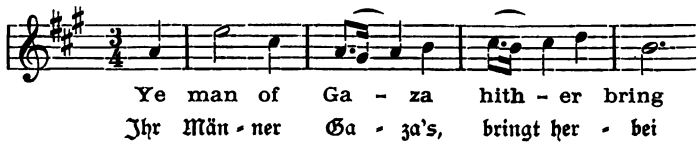
gezeichneten Massen, als durchaus selbständig charakterisirte Individuen ab. Auch die Bearbeitung des Textes, wenn sie den Meister auch wieder etwas durch einen zu großen Wortreichthum genirte, ist eine durchaus angemessene und auf große Wirkung berechnete. Die Ausdehnung der Recitative beschränkte er schließlich durch eine Reihe von Streichungen, die er selbst ausführte. Die Ouvertüre scheint diesmal weniger das ganze Werk, als vielmehr direct die erste Scene einzuleiten. Nur das Andante mit seinem, für Händel charakteristischen Rhythmus: soll wol darauf hindeuten, daß es ein großer, streitbarer Held ist, von dem das Werk handelt; das Thema des Allegro aber ist unzweifelhaft erfunden, um den frivolen Jubel der Philister zu kennzeichnen, mit dem das Oratorium beginnt:



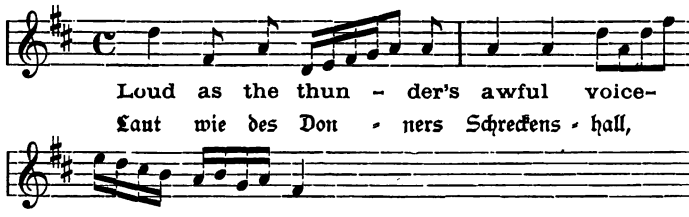
in diesem Sinne wird es, wenn auch etwas verändert, doch immerhin deutlich erkennbar im weiteren Verlauf noch mehrfach verwendet. Nach dem üblichen Menuett wird Samson zunächst in einem kurzen Recitativ eingeführt, das den, von der Last seiner Schuld ebenso, wie von seinem harten Geschick schwer darniedergedrückten Helden trefflich charakterisirt. Noch verspürt er nichts von der wieder erwachenden Riesenstärke; er erscheint wie ein gebrochener Mann. Der wilde Taumel des Siegesfestes im Lager der Philister wird nun in mehreren prachtvollen Nummern mit genialer Meisterschaft geschildert. Im ersten Chor der Philister sind es namentlich wieder die einfachen Töne des Dreiklangs, mit denen Händel so wunderbar und sicher treffende Wirkung erreicht:



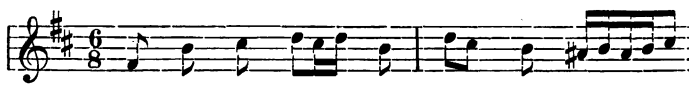
Mit nicht weniger einfachen Mitteln ſind die drei Philiſter treu gezeichnet, welche aus dem allgemeinen Jubel heraustreten, die erſte Philiſterin mit ihrem köſtlichen:



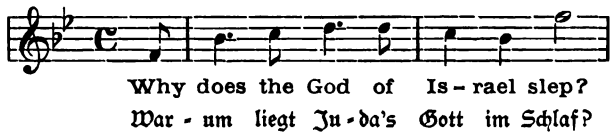
oder der Philiſter mit dem ebenſo frivol jubelnden:



und die andere Philiſterin:



Dieſe drei Arien mit dem immer wiederholten Chore ergeben eine lebenswahre und lebenswarme Schilderung des übermüthigen Feſtesjubels der Sieger, zu dem dann die nachfolgende Scene, welche das Leid Samſons und ſeiner Stammesgenoſſen mit erſchütternder Treue uns vorführt, einen prächtigen Gegenſatz bildet. Die Trauer- und Klagegeſänge von Samſons Vater Manoah, wie die ſeines Freundes Micha ergreifen uns nicht weniger, als die des tief gedemüthigten unglücklichen Helden ſelber. Die Arie „Total eclipse!“ (Tief dunkle Nacht) legt uns deſſen ganzes Elend zu eigenem Mitempfinden nahe und dies wird noch zu höchſter Höhe geſteigert durch den anſchließenden, wahrhaft erhaben wirkenden Chor: „Oh first created beam!“ (O erſt geſchaffener Strahl!) Gegen die folgenden tief empfundenen Recitative erſcheint die Arie des Iſraeliten: „God of our fathers“ (Gott, unſerer Väter) weniger bedeutend, ſie iſt mehr opern- als oratorienmäßig gehalten. Wie ganz anders wirkt dagegen die erſte Arie Samſons, in welcher die alte Heldenkraft wieder in ihm lebendig wird. Nachdem Manoah in einem rührenden Klagegeſang ſeiner Trauer Ausdruck gegeben hat, die in Samſon verzweifelnde Selbſtanklage weckt, erinnert ihn der Vater daran, daß die Philiſter heute das Siegesfeſt feiern und da richtet ſich der Held innerlich wie ein Rieſe auf, in der wunderbaren Arie:

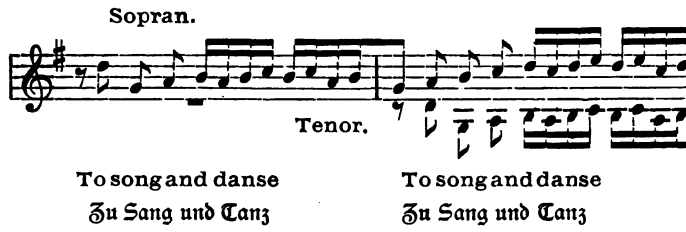


in welcher die, im Einklange geführten Streichinſtrumente, einen jener ſtreithaften Contrapunkte ausführen, die ſo recht als Händels Erfindung anzuſehen ſind, und ſeine Eigenthümlichkeit am treffendſten charakteriſiren. Darauf hin ermannt ſich auch der Chor zu einem hoffnungsreichen Geſange: „Dann ſollt ihr ſehen, daß Er der Herr Jehovah iſt.“

Von dieſer troſtreichen Ausſicht auf die Zukunft wendet ſich der Blick wieder zurück auf die traurige Gegenwart. Manoah verkündet

dem Sohne, daß man auf seine Befreiung bedacht sei, aber Samson weist jeden Gedanken daran zurück. Er hat mit sich abgeschlossen und das Recitativ, in welchem er dies andeutet: „My genial spirits droop“ (Des Lebens Flamm' erlischt), gehört zu den genialsten Erfindungen aller Zeiten. Dagegen ist die folgende Arie des Micha wieder mehr seltsam als bedeutend, nur aus der Geschmacksrichtung der Zeit zu erklären. Um so wunderbarer wirkt wieder der Schlußchor dieses Theils, das würdigste Seitenstück zu dem: „O erst geschaffener Strahl“. Das Höchste an Charakteristik bietet aber erst der zweite Theil. Wieder ist der Vater und sind die Freunde gekommen, um den unglücklichen Helden zu trösten, und Micha betet für ihn zu Gott in jener unvergleichlichen Arie: „Erhör' mein Flehn, allmächtiger Gott“, die eine Lieblingsarie unserer Altsängerinnen geworden ist. Aber das Alles vermag keinen tieferen Eindruck auf Samson zu machen, der mit sich abgeschlossen hat. Da erscheint sie, die ihn verrieth — Delila — sie versucht noch einmal ihn mit gleißnerischem Schmeicheln zu bethören und die Arie: „With plaintive notes and am'rous moan“ ist wieder meisterhaft charakteristisch gehalten, die im Einklange geführten Geigen wetteifern mit der Singstimme im Schmeicheln und sinnbethörenden Lockungen. Entschieden weist sie Samson zurück und seine Arie: „Dein Reiz hat mich gestürzt in Fluch“ ist an sich nicht so bedeutend, wie die vorangegangenen, aber in Bezug auf die ganze Situation vortrefflich. Immer dringender wird Delila und in ihrer nunmehr folgenden Arie: „Vertrau', o Samson, meinem Wort“ wird sie durch ihre Frauen unterstützt, aber Samson weist sie ebenso energisch zurück, so daß sie endlich erzürnt von ihm absteht; es kommt zu jenem prächtigen Duett, das nur ein Oratoriencomponist schreiben konnte, der auch mit der Bühne vollständig vertraut war. Mehr noch gilt das von der dramatischen Scene mit dem Riesen Harapha, der, nachdem Delila fort ist, und Micha und der Chor ihren Empfindungen speciellen Ausdruck gegeben haben, herbei kommt, um den geblendeten hülflosen Feind zu verhöhnen. Schon seine Arie: „Honour and arms“ (Mein solch' ein Kampf) läßt ihn als einen prahlerischen Maulhelden erscheinen, dessen Zunge gefährlicher erscheint, als

seine Waffe. Um wie viel markiger ist dagegen die Arie des Samson: „My strength is from the living God“ (Mir kam von dem lebendigen Gott), das folgende Duett aber zwischen Harapha und Samson ist voll dramatischer Wahrheit und Lebendigkeit wie nur wenige noch, die vorher und nachher geschrieben wurden. Ganz besonders ist dabei noch zu beachten, daß Händel bei allen diesen so hoch charakteristischen Scenen und Partien allen instrumentalen Prunk vermeidet; es sind immer die, im Einklange geführten Geigen, mit denen er die ganze Charakteristik bestreitet; er verschmäht die sinnlich reizvolleren Klänge um Alles mit der Gewalt und Kraft seiner Themen und Melodien zu bestreiten. Jetzt folgt der sechsstimmige Chor: „Hör' Jacobs Gott“, der überall populär geworden ist, wo das Oratorium überhaupt aufgeführt wurde. In schärfster Weise contrastirend tritt daneben der, den Gott Dagon feiernde Chor der Philister mit dem äußerst charakteristischen Eingangsmotiv:



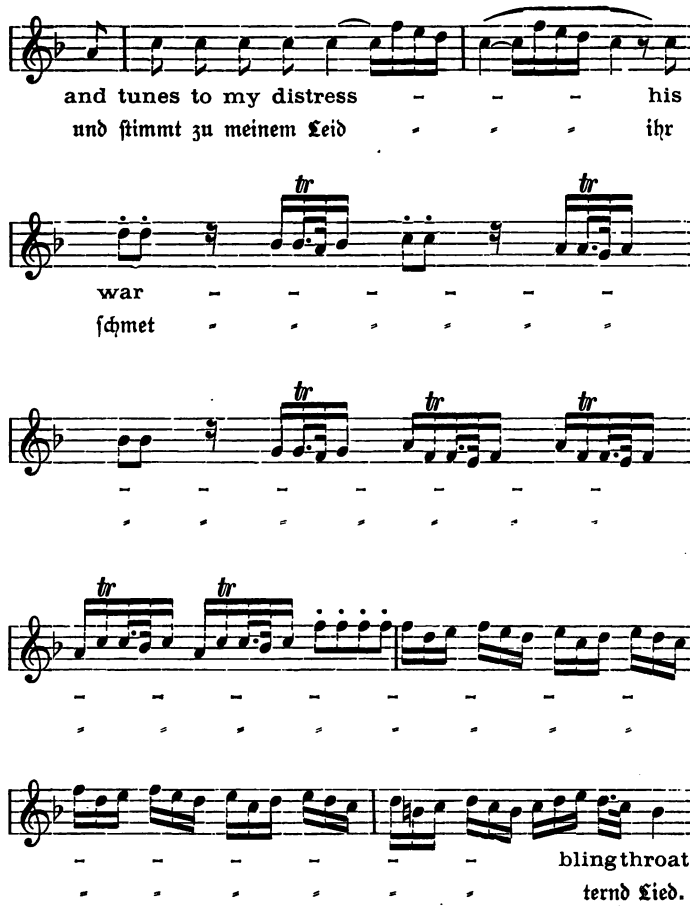
und der geistvollen Orchesterbegleitung. Uebertroffen wird er aber noch durch den nun folgenden Schlußchor, in welchem die Israeliten ihren Gott Jehovah, die Philister ihren Gott Dagon anrufen. Der dritte Act bringt nur die Katastrophe. Harapha erscheint und fordert Samson auf, das Fest zu Ehren des Gottes Dagon mit zu feiern, und da Samson dies als Hebräer entschieden verweigert, geräth der Riese in große Wuth, die er wieder in einer, trefflich der Situation entsprechenden Arie austobt. Die Sorge, in welche der Vater Samsons und sein Freund Micha deshalb gerathen, veranlaßt die Einführung des grandiosen Chors: „Im Donnersturm, o Gott“, Samson aber

kommt zu dem Entschluß, zum Feste zu gehen; er nimmt rührenden Abschied und der Schluß des Recitativs und der anschließenden Arie lassen erkennen, daß er seine Riesenstärke und seinen Heldenmuth wieder gewonnen hat. Unnachahmlich ist die Stelle der Arie, welche seinen Opfertod berührt. Auf diesen deutet dann auch die Behandlung des Recitativs und der Arie des Micha und des anschließenden Chores hin. Mit einer Arie und dem Chor der Philister wird wieder das Fest geschildert; noch einmal gedenken dann Manoah und Micha in herzlicher Liebe des Sohnes und Freundes, und darauf kündet ein Instrumentalsatz die Opferthat, die der anschließende Chor lebendig vor unsere Augen führt; mit der erhebenden Trauerfeier um den Helden schloß anfangs das Werk, den grandiosen Schluß mit Solo und Chor fügte der Meister ein Jahr später zu. An Stelle des ursprünglich für dies Werk componirten Trauermarsches nahm er dann den aus „Saul" herüber, versetzte ihn aber nach D-dur und versah ihn mit Orgelbegleitung.

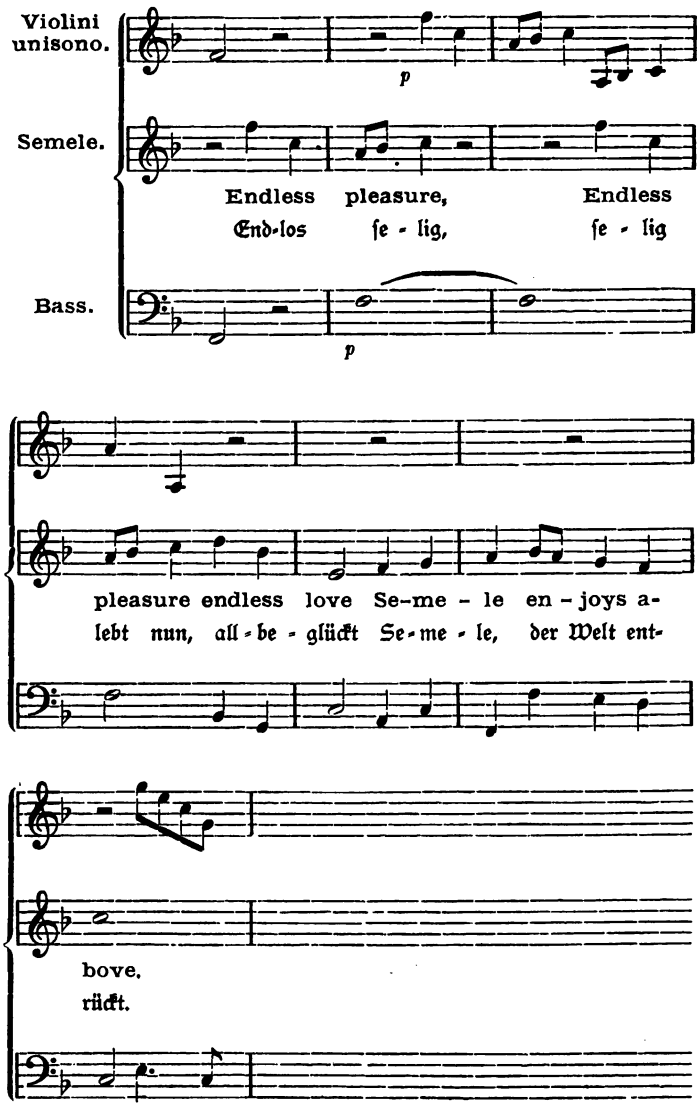
So darf man dies Oratorium wol nicht nur als das größte Werk Händels, sondern als das größte Oratorium überhaupt bezeichnen. „Israel in Aegypten" und „Saul" erscheinen gewissermaßen noch als Vorstudien dazu; in jenem überwiegt der Chor, in diesem tritt er dann wieder zu sehr zurück gegen die handelnd gedachten Personen. „Samson" ist das erste der Oratorien, in denen Chor und die einzelnen Träger der Handlung in das rechte Verhältniß treten. In ihm, wie in „Judas Makkabäus" und „Josua" nimmt der Kampf des israelitischen Volkes eine mehr persönliche Gestalt an, aber die einzelnen Personen treten nur als Repräsentanten des Volkes auf, das im Chore zugleich auch als Masse energisch selbstbetheiligt ist. Die einzelnen Bilder, welche uns jetzt vorgeführt werden, erlangen durch diese Wechselwirkung von Chor und Solo die große dramatische Lebendigkeit, welche der scenischen Darstellung vollständig entbehren kann; es wird damit nicht nur der Phantasie die nöthige Anregung gegeben, Scenen und Situationen sich zu vergegenwärtigen, sondern diese Darstellung wendet sich zugleich mit solch' unmittelbarer Gewalt an unser Herz, daß wir nicht nur

unthätige, sondern mitfühlende Hörer und Zuschauer werden, daß wir mit hineingezogen werden in den Gang der Handlung.

Weder „Semele" noch „Joseph", die Händel 1743, noch „Herakles" oder „Belsazar", die er 1744 componirte, konnten dem entsprechend auch nur annähernd die Bedeutung der vorerwähnten Oratorien gewinnen. Man muß schon die Wahl der Stoffe, wie „Semele" und „Herakles", als Mißgriff bezeichnen. Diese Staats- und Herzensactionen der Götter und Halbgötter eignen sich nur für die scenische, nimmermehr für die oratorische Darstellung, und die Zeitgenossen Händels in Frankreich, Italien und Deutschland erkannten die Natur dieser Stoffe weit besser, wenn sie dieselben mit allem Pomp der scenischen Darstellung ausstatteten. Ein so leichtfertig herumflatternder Zeus oder die, von den bösen Geistern der Eifersucht heimgesuchte Juno, sind keine Gebilde höherer Art mehr für unsere Phantasie; sie müssen personificirt vor unseren Augen erscheinen, damit wir sie wenigstens an ihren Attributen als höhere Wesen erkennen. Dazu gehört dann auch die ganze Scenerie; der Tempel der Juno mit den aufsteigenden und verlöschenden Flammen, die Höhle des Schlafes, die Scene mit dem Spiegel, und der ganze Spuk bei dem Erscheinen des Gottes sind recht wol geeignet, der Schaulust der gaffenden Menge Befriedigung zu gewähren, und dadurch ihr alle diese Stoffe annehmbar zu machen; ohne diese äußere Darstellung verlieren sie allen Reiz. Kaum dürften auch noch andere Werke Händels zu nennen sein, an denen er so wenig mit seinem Herzen arbeitete, als gerade bei diesen beiden: „Semele" und „Herakles". In der Semele überwiegen die Tänze und tanzartigen Weisen und die Chöre sind mit einer Derbheit ausgeführt, die man bei ihm sonst eigentlich nicht findet. Zu den würdigsten Chören gehört noch der Eingangschor. Die Arien der Semele sind meist seltsam bunt ausgestattet; vergebens bemüht der Meister sich durch brillante Aeußerlichkeiten zu ersetzen, was ihnen an Innerlichkeit fehlt. Es ist seltsam genug, daß Semele in ihrem tiefen Leide sich noch aufgelegt fühlt, das Trillern der Lerche nachzuahmen:

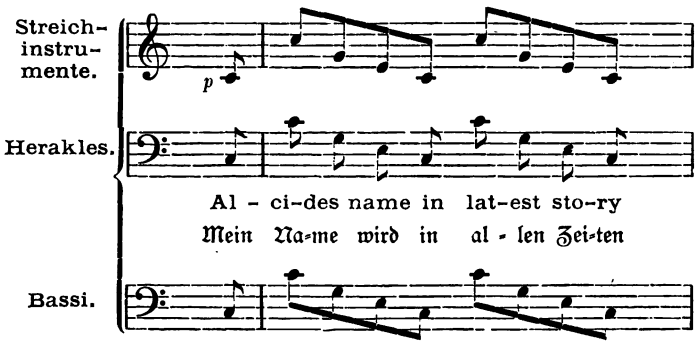


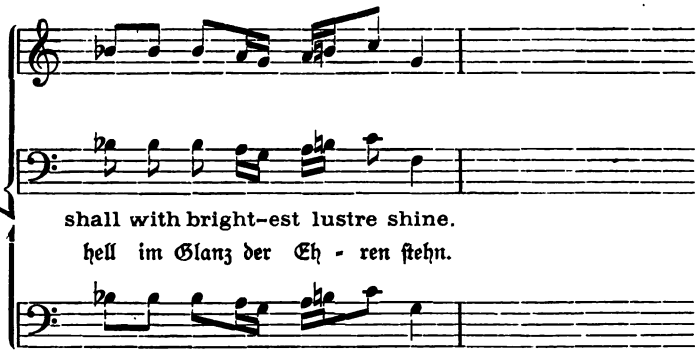
Die Chöre der unterbrochenen Vermählungsfeierlichkeiten ſind ebenfalls charakteriſtiſch, aber ſie entbehren auch des eigenthümlichen Reizes, den man ſonſt eigentlich bei Händel niemals vermißt. Das Glück, das Semele empfindet, als ſie, von Zeus entführt, nunmehr der Welt entrückt, leben kann, weiß ſie auch nur im Gavottencharakter auszuſingen:


Violini unisono.
Semele.
Bass.
p
p
Endless pleasure, Endless
End-los ſe - lig, ſe - lig
pleasure endless love Se-me - le en - joys a-
lebt nun, all - be - glückt Se - me - le, der Welt ent-
bove.
rückt.

Wol nur, um einen wirksameren Schluß herbeizuführen, stimmt auch der Chor mit ein. Im zweiten Act ist das erste begleitete Recitativ der Juno von höherem Interesse, weniger schon die anschließende Rachearie; auch unter den nun unmittelbar folgenden beiden Arien der „Semele" und der des „Jupiter" erhebt sich keine über den, durch Händel festgestellten Stil der italienischen Oper, und das gilt auch von dem anschließenden Chore, und der diesem folgenden Arie des Jupiter. Der Chor: „Nun schwellt der ewig junge Gott" ist alla Hornpipe gesungen. Zu den Arien mit wärmerem und innigerem Ausdrucke gehören die nun folgende des Jupiter: „Dort, wo du weilst" und die der Juno: „Doch horch". Der Schlußchor ist wol die bedeutendste Nummer des ganzen Werkes. Im dritten Acte gewinnt gleich die erste Scene in der Höhle des Schlafes unser vollstes Interesse; zwar folgt Arie auf Arie, aber jede einzelne ist knapp und picant gehalten. Sehr dramatisch ist die Wirkung des Duetts mit Juno und dem Schlaf. Die beiden folgenden Arien der Semele dagegen sind wieder ganz schablonenhaft der älteren italienischen Oper entlehnt, reizvoller ist nur die „alla Siciliano" gehaltene: „O aller Dank sei Dein"; äußerst matt aber wieder die folgende des Jupiter: „Komm stille mir der Laune Qual". Erst wo die Katastrophe sich vorbereitet, als Semele dem Gott den unseligen Schwur abnimmt, regt sich der Genius Händels; aber hier charakterisirt er mehr, wie es uns längst aus einer Menge früherer Werke bekannt ist. Wahrhaft naiv behandelt ist die Arie der Semele: „Nein, nichts genügt hierfür", sie macht den Eindruck, als ob es sich um einen unschuldigen häuslichen Zwist handelte; aber auch Juno weiß ihrer Freude, daß ihr finsteres Werk gelingt, nur so zahmen Ausdruck zu geben, als sei sie vergnügt über einen gelungenen Scherz. Dagegen wirkt der Untergang der Semele, namentlich auch durch den anschließenden Chor, recht ergreifend. Der Schluß ist dann mit den landläufigsten Mitteln ausgeführt. Weniger geeignet noch als „Semele" erscheint „Herakles" für eine oratorische Behandlung; ihm fehlt schon jede äußere, vor Allem aber jede innerlich sich vollziehende dramatische Handlung. Der erste Act zeigt uns die, um ihren Gatten Herakles ängstlich besorgte Dejanira; in der dritten Scene wird

ihr die bevorstehende Rückkehr desselben angekündigt und in der fünften erscheint dieser selbst, nachdem bereits in der vierten „Jöle", die gefangene Fürstin von Oechalia, eingeführt worden ist. Mit Preisgesängen auf den Frieden schließt der Act. Im zweiten erfahren wir, daß Hyllos, der Sohn des Herakles, in heißer Liebe zu Jöle entbrannt ist, daß diese aber die heftigste Eifersucht der Dejanira erweckt habe, die deshalb den Tod des Gatten beschlossen hat. Im dritten Acte erfahren wir dann, wie sie diesen Entschluß durch ein vergiftetes Gewand ausführt, und daß des Sterbenden Seele durch einen Adler aufwärts getragen worden ist und der Gott zugleich Jöle dem Hyllos zur Gemahlin bestimmt hat. Händels Musik enthält einzelne schöne Nummern, wie die Arie der Jöle und einzelne Chöre, vor allen den, die Kindespflicht preisenden, den Trostchor und den Schlußchor im ersten Act; aber im Ganzen macht das Werk doch keinen auch nur annähernd so einheitlichen und nachhaltig wirkenden Eindruck, wie die bedeutenden vorerwähnten. Der Meister bedurfte eben, wenn sein Genius leuchtend schaffen sollte, der inhaltreichen Charaktere und Situationen, die ihn zu tieferem Erfassen an- und aufregten; das, was ihm hier geboten wurde, konnte er nur mit dem Handwerk erledigen; er thut dies auch hier wie ein Meister, aber nicht wie ein, in seinem Innern begeisterter. Durch einzelne Scenen wird man selbst an die, von Keiser beeinflußte Hamburger Zeit erinnert. Die Arie des Herakles:



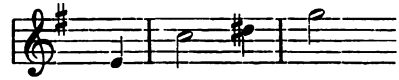


könnte auch von Keiſer herrühren.

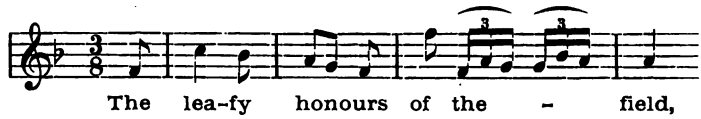
Es muß als eine arge Verkennung der ganzen Gattung und der beſonderen Weiſe, in welcher ſie der unſterbliche Meiſter behandelte, angeſehen werden, daß man in neueſter Zeit verſuchen wollte, auch dieſe beiden Werke lebendig zu machen, was ſie eigentlich ſchon in der Zeit der Wirkſamkeit des Meiſters nicht ſein konnten. Der Verſuch mußte um ſo entſchiedener ſcheitern, da die monumentalen unſterblichen Werke des Meiſters viel zu ſelten noch zur Aufführung gelangen. So lange noch „Iſrael in Aegypten", „Samſon", „Judas Makkabäus", "Joſua" und der „Meſſias" nicht vollſtändig in den Chorgeſanginſtituten eingebürgert ſind, dürfen dieſe nicht Experimente mit den unbedeutenden Werken des Meiſters unternehmen.

Erſt mit „Judas Makkabäus", den Händel 1746 componirte, gewann er wieder einen Stoff, der ſeinen Genius zur Entfaltung in ſeiner ganzen Herrlichkeit enflammte. „Belſazar", den er am 23. Auguſt 1744 zu componiren begann und wahrſcheinlich im October deſſelben Jahres beendete, iſt ein ſolcher nicht. Von dem Stoff gilt im Allgemeinen, was gegen „Semele" und „Herakles" geltend gemacht werden mußte; er beanſprucht ein allgemeineres Intereſſe ebenſo wenig wie jene und die einzige wirklich dramatiſche Scene mit der, das „Mene Tekel" ſchreibenden Hand eignet ſich auch recht wol für

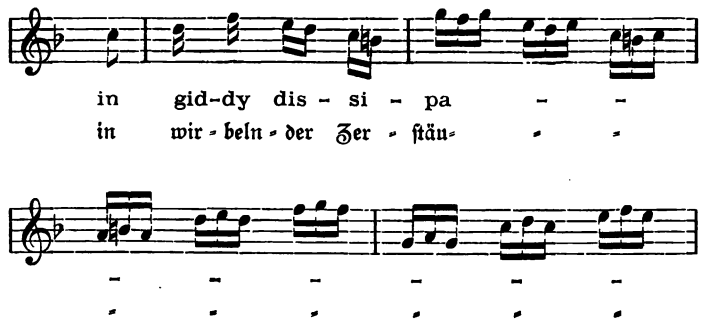
einen überraſchenden Bühneneffect, den zu erſetzen der Phantaſie nicht leicht wird, aber nicht für das Oratorium. Dabei hatte es auch der Verfaſſer des Textes: Charles Jennens, dem Componiſten gar nicht leicht gemacht; trotzdem daß dieſer ſehr zuſammenſtrich, verlor der Text nur wenig von ſeiner Weitſchweifigkeit. Auch konnte ſich Händel für keine der Perſonen erwärmen; die Arien ſind faſt ſämmtlich im Stile der älteren italieniſchen Oper gehalten und dabei nicht ſelten mit oft recht geſchmackloſem Figurenwerk ausgeſtattet, oder in unſangbaren Intervallen geſchrieben, wie gleich der Anfang der erſten Arie der „Nitocris", der Mutter des Belſazar:

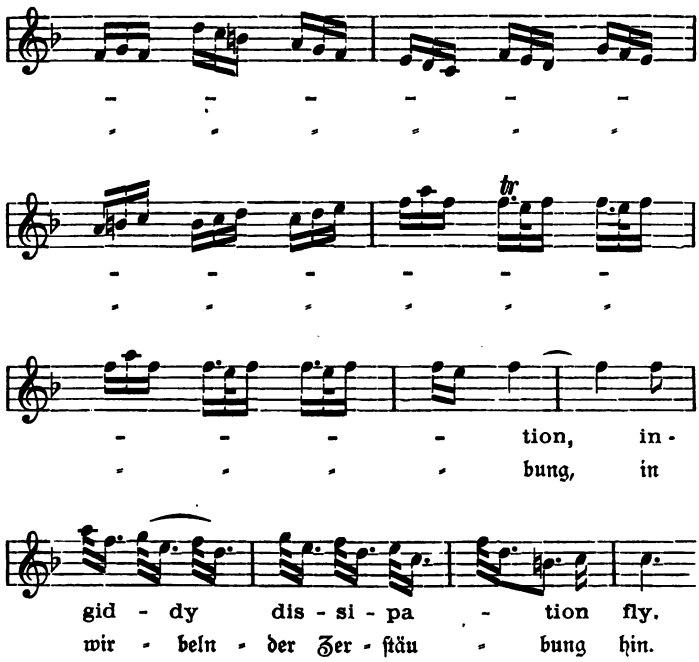


An ſich ſind die Coloraturen, mit welchen „Nitocris" die Arie:



ausſtattet, wie:

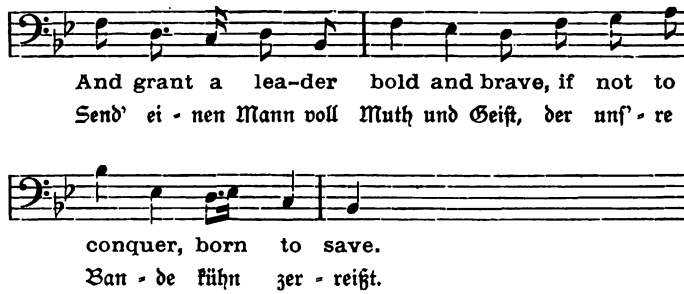




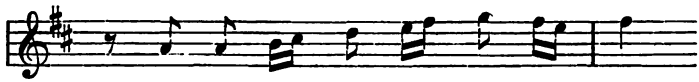
nicht unſchön, aber ſie ſind unwahr, denn ſo ſingt keine Mutter, die entſetzt ihren Sohn dem gähnenden Abgrunde entgegen taumeln und ſeinen und des Reiches ſicheren Untergang vorausſieht. Auch die Arien Daniels und die des Gobrias ſind in ähnlicher Weiſe mit oft recht wenig entſprechendem Figurenwerk überladen. Welch' treffliches Mittel der Charakterzeichnung auch die Coloraturen für unſeren Meiſter wurden, das hat er namentlich im „Judas Makkabäus" und im „Joſua" gezeigt; im „Belſazar" ſind ſie ihm wenig mehr, als ein äußerlicher Schmuck, den er den Perſonen anhängt, oder mit dem er einzelne Anſchauungen illuſtrirt. Sehr ſchön ſind auch in dieſem Oratorium „Belſazar" die Chöre, wenn ſie auch nicht entfernt an die im „Samſon" heranreichen. Als ein Meiſterſtück muß gleich der erſte bezeichnet werden, mit dem die Babylonier die, die Stadt belagernden Perſer verhöhnen; ebenſo charaktervoll iſt das

Bacchanal, das Belſazar feiert; erhaben ſind die Chöre der Juden und treu den Situationen entſprechend die der Meder und Perſer, aber die Situationen ſelbſt ſind zu wenig bedeutend und vor Allem zu wenig mannichfaltig; die Babylonier höhnen und ſchwelgen, bis ſie untergehen, die Perſer bleiben kampfbereit und ſiegesgewiß und auch die Chöre der Juden und die betrachtenden Chöre bringen wenig Abwechſelung in dieſe Situationen und Stimmungen. Auch dies Oratorium gehört zu jenen, die überall die ungezwungen und ungeſtört geſtaltende Hand des Meiſters verrathen, aber nicht ſeinen, große und gewaltige monumentale Phantaſiebilder ſchaffenden Genius. Auch Belſazar iſt das Werk der Routine, wie jene vorerwähnten, bei welchen der Genius nur wenig thätig ſich erwies.

Ganz anders geſtaltete ſich ſein Verhältniß zu „Judas Makkabäus", in welchem eine der glänzendſten Partien aus der Geſchichte der Juden behandelt iſt. Gleich die beiden Trauerchöre am Anfange des Werks mit den verbindenden Recitativen und Arien zeigen, daß der Meiſter von dieſem Stoff vollſtändig erfüllt, daß er mit ſeinem ganzen Herzen dabei war. Mit aller Macht und Wärme empfindet er den großen Jammer, den der Tod des Matathias dem ganzen Volke bereitet, und ſo ſingt er ihn auch aus in den beiden Chören. Nicht minder warm empfindet er dann aber auch die Sehnſucht des ganzen Volkes nach dem Retter und auch dieſem giebt er überwältigenden Ausdruck in dem folgenden Chor: „O Vater, deß allweiſe Macht", namentlich in dem charakteriſtiſchen Thema:

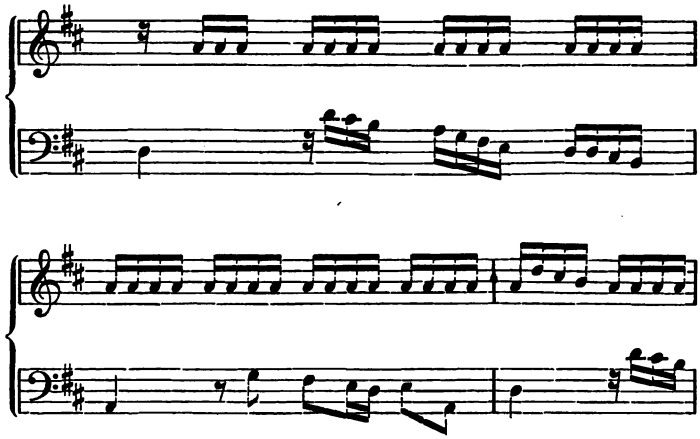


Dieſen Mann führt dann Simon ein in einem hochbedeutenden Recitativ und einer ebenſo großen Arie, in welche auch der Chor jubelnd einſtimmt; das folgende Recitativ und die Arie bringt den Retter dann ſelbſt — Judas Makkabäus. In der Arie:

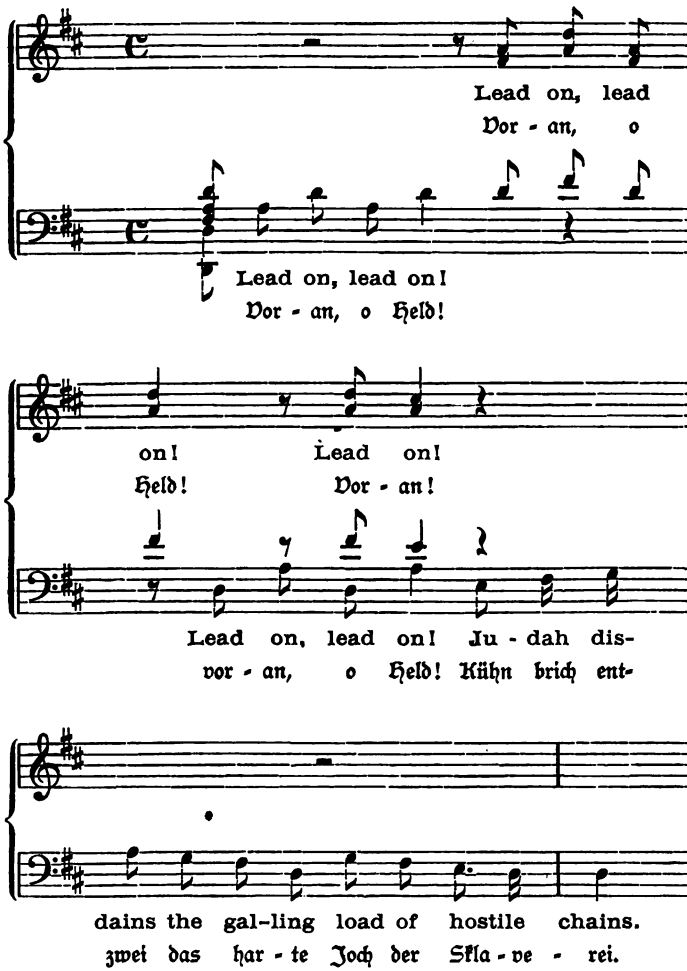


Call forth thy pow'rs, my soul, and dare
Weck' auf die Kraft, mein Arm, zur Schlacht!

erfolgt die Einführung der Coloratur zu dem Zweck, um den Helden auch äußerlich vor allen anderen auszuzeichnen. Die vorwiegend uniſono geführten Streichinſtrumente verwerthen jenes, ſchon wiederholt erwähnte Begleitungsmotiv:

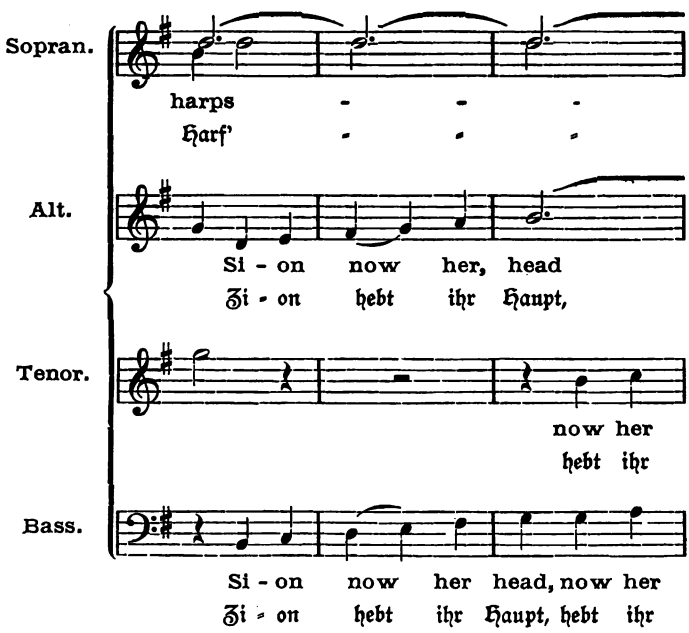


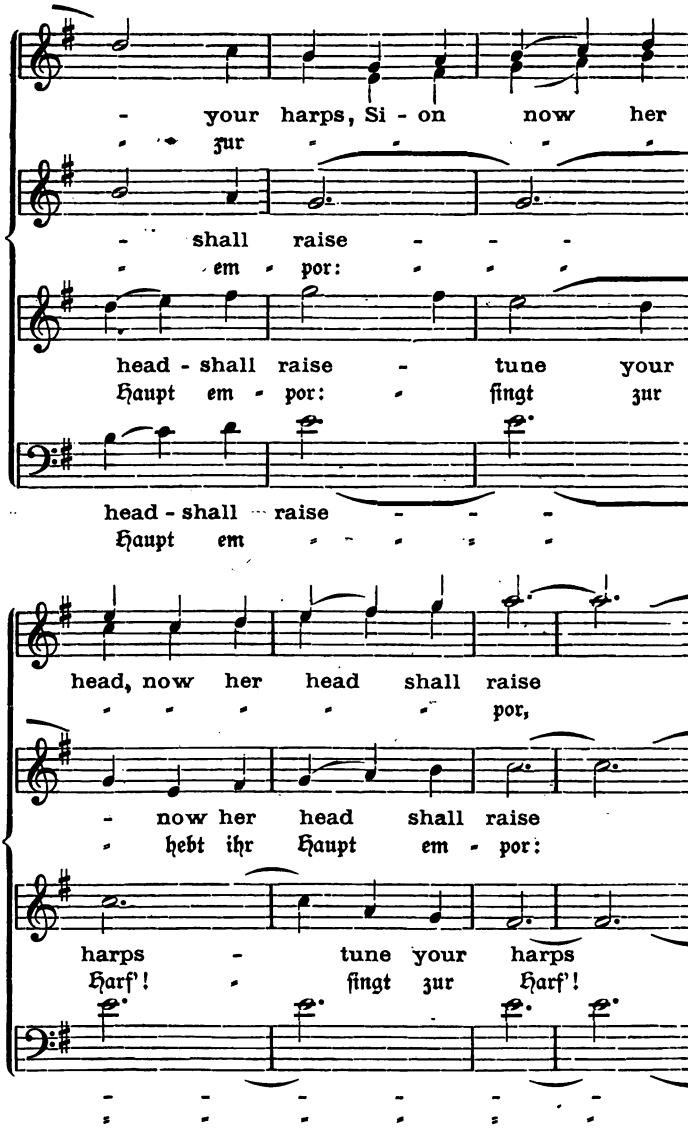
Nachdem dann Soloſtimmen den Preis der Freiheit begeiſtert beſungen haben, erhebt der Chor ſich zu einem zündend wirkenden Mahnruf:

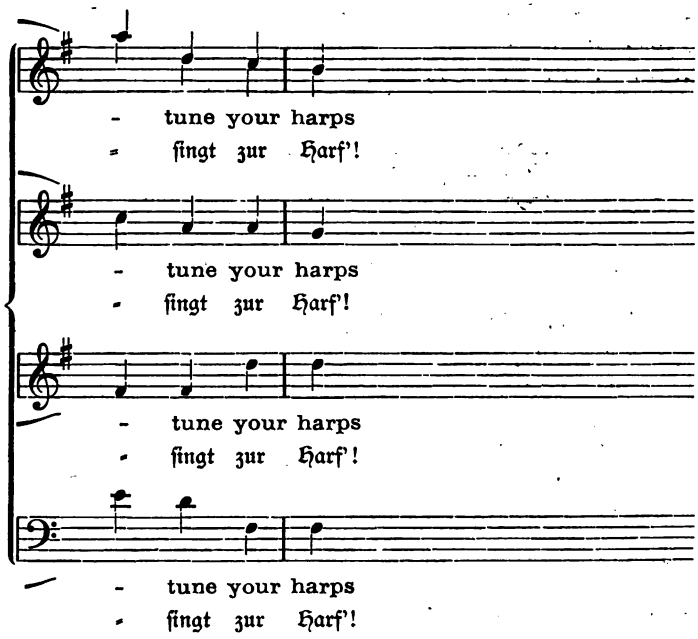


Das Recitativ, in welchem Judas Makkabäus antwortet, gehört zu den gewaltigsten, die geschrieben wurden. Zu dem folgenden drei-

ſtimmigen Chor verarbeiten die Streichinſtrumente ein Begleitungsmotiv, das dem Thema des Allegroſatzes der Ouvertüre eng verwandt iſt. Mit dem majeſtätiſchen und wunderbar belebten Chor: „Hear us, oh Lord!“ (Hör' uns, o Herr!) ſchließt der Act ab. Er wird noch überboten an machtvoller Eindringlichkeit durch den Anfangschor des zweiten Theils, der uns das ſiegreiche Volk Iſrael vorführt. In Sologeſängen und im Chor wird der Held Juda's geprieſen; kaum dürfte jemals eine großartigere Wirkung mit den vier Chorſtimmen erreicht worden ſein, als hier. Einen der genialſten Züge bringt der Schluß:

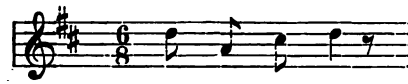



your harps, Si - on now her
zur
shall raise
em por:
head - shall raise - tune your
Haupt em - por: singt zur
head - shall raise
Haupt em
head, now her head shall raise
por,
now her head shall raise
hebt ihr Haupt em - por:
harps - tune your harps
Harf'! singt zur Harf'!

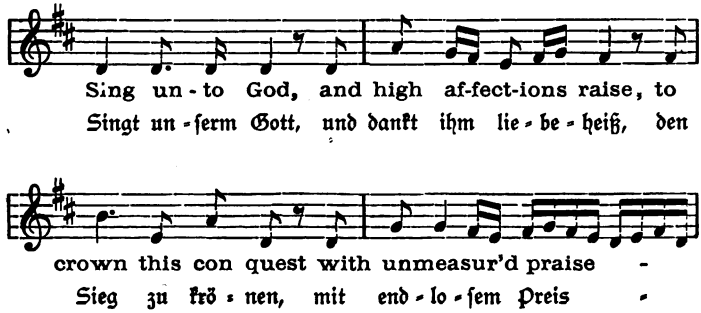


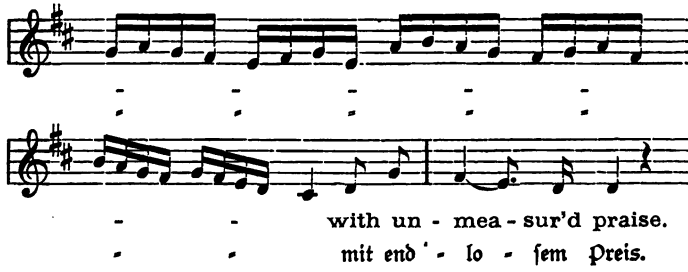
Eine gleich geniale und macht- und glanzvolle Einführung des, vom Nonenaccorde abgeleiteten Septimenaccordes iſt wol noch niemals verſucht worden, und ſie wird noch um ſo wirkſamer, als Tenor und Baß ihre Lage vertauſchen, ſo daß jener zur Unterſtimme wird. Wie anders wirken ferner hier die Coloraturen in der Arie der Iſraelitin: „From mighty kings“ (Er wehre den Raub) als in der früher erwähnten Arie aus „Herakles“ oder „Belſazar“. Mit immer neuen Mitteln weiß der Meiſter der Siegesfreude Ausdruck zu geben, wie in dem anſchließenden Duett mit Chor und der Arie des Judas Makkabäus. Da bringt ein Bote die Kunde von neuen Kämpfen, der Siegesjubel verſtummt und an ſeine Stelle tritt verzweifelnde Hoffnungsloſigkeit, welcher die Iſraelitin und nach ihr auch der Chor Ausdruck geben. Simon ſpendet kräftigen Troſt und ſeine anſchließende Arie iſt mit brillantem Figuren-

werk ausgestattet, das die siegesgewisse Zuversicht des frommen Mannes trefflich charakterisirt. Mehr noch als durch seine Worte wird das Volk durch Judas Makkabäus entflammt, so daß es begeistert in sein

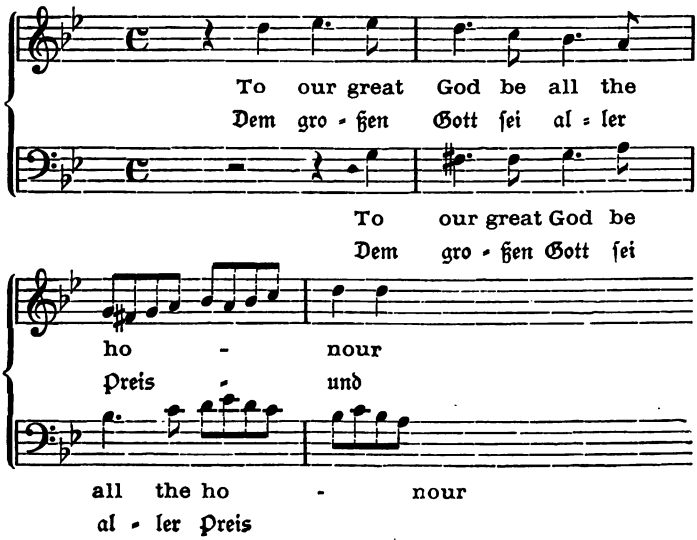


mit einstimmt. Ehe sie zum Kampf ziehen, geloben sie noch treu am Herrn zu halten, die falschen Götter zu vertilgen und nur dem einigen Gott zu dienen; und hiermit schließt der zweite Act. Der dritte beginnt mit Gebeten der Israeliten, in denen sie um Sieg flehen, und bald auch kommt die Kunde von dem glänzenden Siege, den Judas Makkabäus erfochten hat. Den nun folgenden Chor, mit welchem der Sieger begrüßt wird: „Seht, er naht mit Preis gekrönt", der wol als der populärste des Meisters zu bezeichnen ist, schrieb er ursprünglich für das Oratorium „Josua" und er nahm ihn erst für die Aufführung 1751 in das Oratorium „Judas Makkabäus" herüber. Nach dem, durch den Marsch angedeuteten Einzuge des Siegers stimmt der Chor einen Dankhymnus an, mit einem Thema, das weder tief noch inhaltsreich, aber mitten aus der Situation heraus erfunden ist:



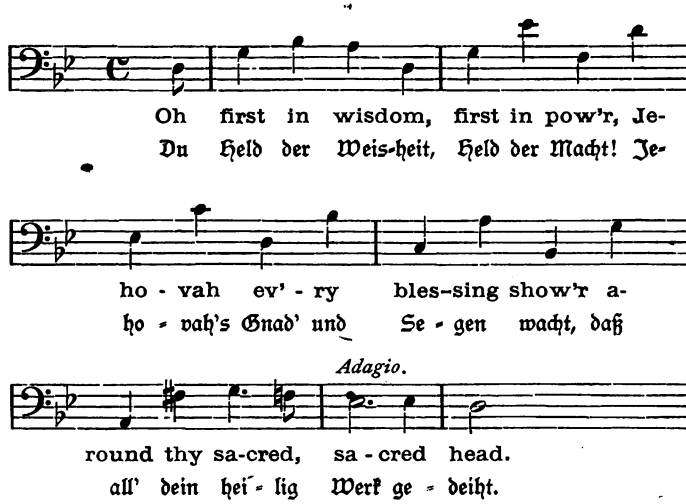


und eine chorisch wirksame Verarbeitung gestattet. Darauf gedenkt Judas Makkabäus der gefallenen Helden; seine Arie: „Mit Ehren sei Verdienst gekrönt", ist wieder ein merkwürdiges Beispiel, wie treu der Meister in solchen Fällen die Situation beachtet. In der Arie spricht ein großer Held zu uns, aber er ist bedrückt in dem Gedanken an die schweren Opfer, die ein solcher Sieg verlangt; und unter diesem Eindrucke steht auch noch der Chor, als er, nachdem der Gesandte von Rom das Schutz- und Trutzbündniß angeboten hat, ein Lob- und Danklied anstimmt:

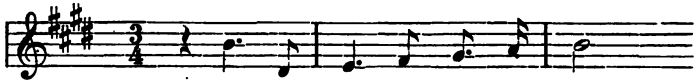


Erſt mit dem Schluß gewinnen Solo und Chor die reine ungetrübte Stimmung des Lobens und Dankens für den errungenen Sieg wieder.

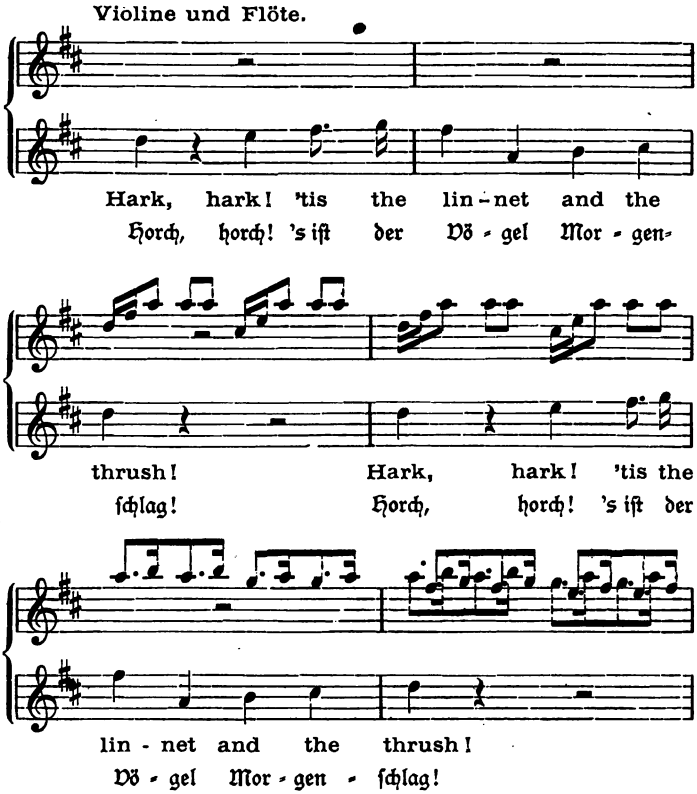
Einen ähnlichen Stoff behandelt das Oratorium „Joſua", das Händel in der Zeit vom 19. Juli bis 19. Auguſt 1747 componirte. Durch die Einführung der Liebesſcenen zwiſchen Achſa und Othniel, wie durch die Erſcheinung des Engels und die ſtillſtehende Sonne iſt indeß die Anordnung wieder mehr opernhaft geworden, was nicht ohne Einfluß auf die Muſik bleiben konnte. Der Meiſter giebt anſtatt einer Ouvertüre eine Introduction, die nur als Vorſpiel zu dem erſten Chor gelten kann. Ganz opernhaft iſt die erſte Arie des Caleb:



Die Arie der Achſa iſt auch mehr effectvoll als innerlich gehalten. Der Chor übernimmt dann die Darſtellung des Wunders beim Durchgang durch den Jordan, wenn auch in einfacherer Weiſe, wie in ähnlichen Partien des „Iſrael in Aegypten", doch nicht weniger charakteriſtiſch; die Erſcheinung des Engels veranlaßt eine ſehr ſchöne Arie des Othniel:

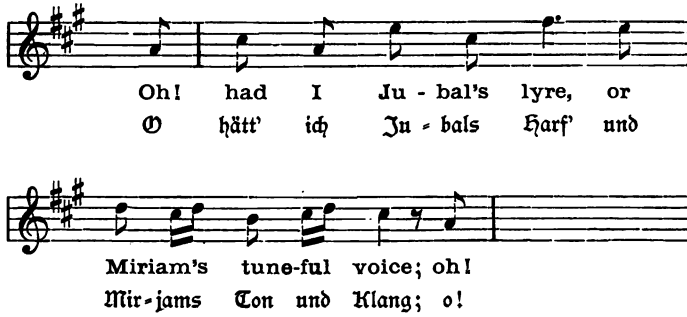


und die Aufforderung des Engels zur Erſtürmung Jericho's beantwortet Joſua durch eine außerordentlich kriegeriſche Arie und das Volk durch einen ebenſo gehaltenen Chor. Den weiteren Fortgang unterbricht die Liebesſcene zwiſchen Achſa und Othniel, und namentlich die Arie:



paßt mit ihren reizenden Spielereien doch wol wenig in ein Oratorium; und ebenso wenig das Duett zwischen Achsa und Othniel. Mit einem mehr angenehm als groß wirkenden Chor schließt der erste Theil. Um so gewaltiger beginnt der zweite Theil. Die gottesdienstliche Feier, welche der Schlacht vorangeht, ist wieder erhaben ausgeführt; das Gloria erhält namentlich durch die Trompetenbegleitung einen ungemein festlichen Charakter, zu dem der Mittelsatz in wirksamsten Contrast tritt. Das Recitativ und die Arie des Caleb berichten dann von dem Kampf und dem glücklichen Ausgang desselben, und nachdem Achsa moralische Betrachtungen darüber angestellt hat, beginnt wieder die Siegesfeier, an der sich selbstverständlich der Chor hauptsächlich betheiligt. Da verbreitet sich die Kunde: daß in Ai das Herr der Israeliten geschlagen worden; der Chor der geschlagenen Israeliten, der nun folgt, ist einer der schönsten des ganzen Werkes. In einer feurigen Arie ruft Josua sein Volk zum erneueten Kampf und dies antwortet in einem mutherfüllten Chor. Da wird wieder der weitere Verlauf durch den verliebten Othniel unterbrochen, der durch eine Arie im Gavottenstil recht unkriegerisch dazwischen kommt. Auch Achsa singt ein neues Recitativ mit Arie von ihrer Liebe.

Othniel wird mit allem Recht von Caleb wegen seiner verliebten Gedanken gescholten, worauf jener in einer sehr schönen Arie antwortet, und nun erst wird durch eine prächtige Schlachtmusik der Kampf angezeigt; Josua und der Chor berichten von dem weiteren Verlauf, von der stillstehenden Sonne und dem fliehenden Feinde. Der dritte Act bringt zunächst die Siegesfeier. Die Vertheilung der Stämme im gelobten Land veranlaßt die schönste Arie des Werkes, die des Caleb: „Soll ich in Mamre's Segensau'n". Jetzt kommt auch für Othniel die Gelegenheit, sich auszuzeichnen; die Stadt der Riesen: „Debir" ist noch nicht erobert und dies zu thun übernimmt Othniel. Er löst seine Aufgabe und der heimkehrende Sieger wird mit dem erwähnten Preisgesang: „Seht, er naht", den Händel dann in den Judas Makkabäus hinübernahm, empfangen. Sehr schön ist auch die Arie, mit welcher Achsa den Geliebten begrüßt:



weniger bedeutend erscheint ihr gegenüber das Duett der beiden, nunmehr vereinten Liebenden. Ein kurzer, aber wirksamer Chor schließt das Werk, das in seiner ganzen Fassung nicht die Bedeutung der Oratorien: „Israel in Aegypten" — „Samson" — „Judas Makkabäus" — oder „Messias" gewinnen konnte, das aber doch in seiner ganzen Anordnung und in einzelnen Theilen bedeutender ist, als etwa: „Semele" oder „Saul". Auch keines der übrigen Oratorien: „Das Occasional-Oratorio" (1745), „Alexander Balus" (1747), „Theodora" (1749) und selbst nicht „Susanne" (1748), „Salomon" (1748), oder „Jephta" (1751) konnten die Größe und Bedeutung der erwähnten monumentalen Werke Händels erreichen. Dazu erwiesen sich wieder die Stoffe zu wenig geeignet. Sie alle sind viel zu sehr individuell gefaßt für oratorische Behandlung, und namentlich für eine, wie sie dem Riesengeiste unseres Meisters entspricht. „Salomo", „Jephta" und „Susanne" sind mehr Familien- als große historische Bilder. Der erste Act im „Salomo" zeigt uns den weisen König hauptsächlich als liebenden Gatten; auch der zweite Act, mit dem salomonischen Urtheil, spielt sich mehr wie eine Familienscene ab, und der dritte bringt dann einige ähnliche Scenen wie das „Alexandersfest", aber mehr im Stile der Hof- und Prunkoper jener Zeit.

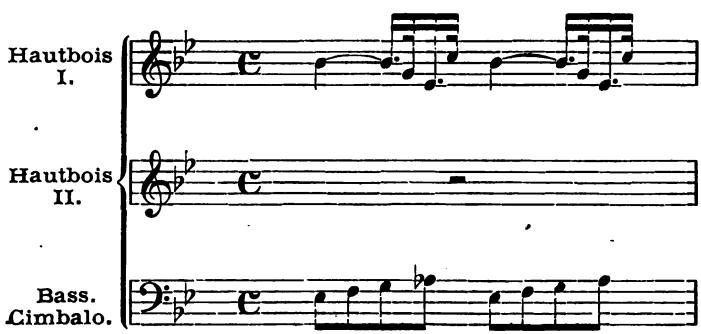
Alle diese Stoffe gehören zu jenen, die Händel nur als der, mit dem gesammten Apparat der oratorischen Darstellung vertraute, nicht aber als der genial erfindende und neu schaffende Meister behandelt. Sein

Genius bedurfte eben gewaltigerer Vorgänge, um sich in seiner ganzen Größe an ihnen aufzurichten und zu erwärmen; es mußten großartigere Bilder an seiner Phantasie vorüber gehen, um sie in ihrer ganzen Fülle leuchten zu sehen.

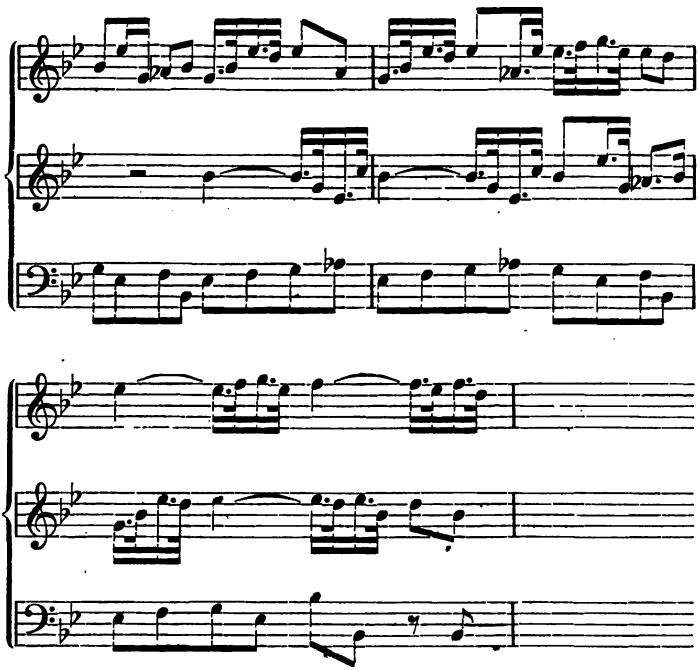
Es erübrigt jetzt noch, Händels Instrumentalwerke etwas näher zu betrachten.

Hier wird es alsbald klar, daß des Meisters Individualität, wie sein ganzer Bildungsgang es verhinderten, daß er auf diesem Gebiete die gleiche Bedeutung errang, wie auf dem der italienischen Oper und des Oratoriums.

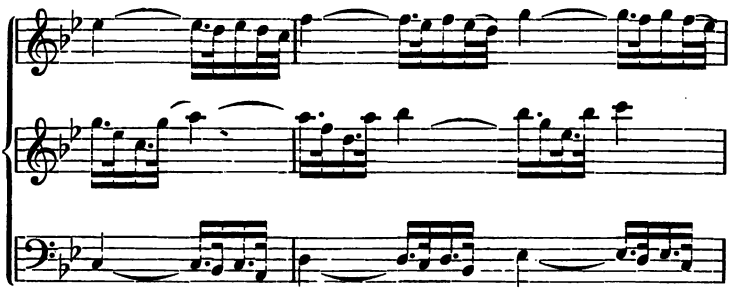
Die sechs Sonaten oder Trio's für zwei Oboen mit Baß*), welche Händel in seiner frühesten Jugend schrieb, gehören zu seinen interessantesten Instrumentalwerken. An den Imitationen und den oft langen Sequenzen, auf die sie größten Theils gebaut sind, erkennt man den Jünger der Contrapunktschule, aber sie haben dabei doch eine Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung, welche den späteren Instrumentalwerken des Meisters nur zu oft fehlt. Ganz reizend ist z. B. die dritte Sonate:



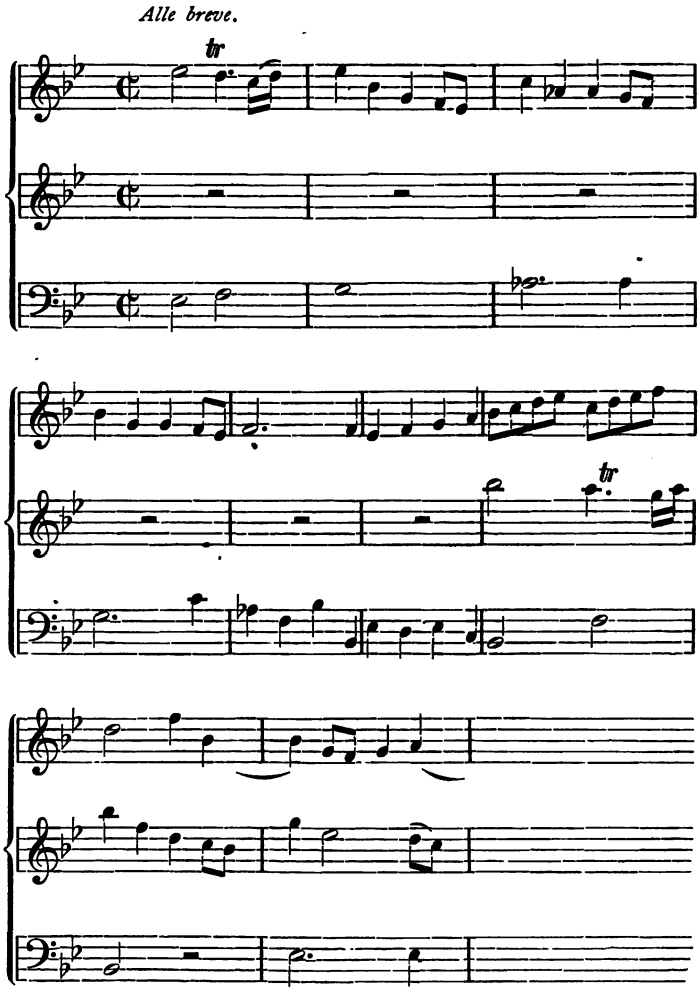
*) VI Sonatas or Trios for two Hoboys with a thorough Bass for the Harpsicord. Ausgabe der Händelgef. L. XXVII.



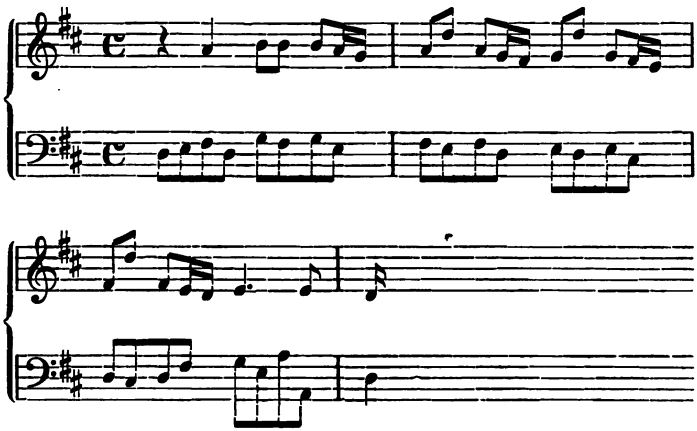
Das Motiv iſt eines der picanteſten und friſcheſten, die überhaupt erfunden wurden, und dem entſprechend iſt auch die Weiterführung gehalten, ſo daß ſelbſt die ſequenzenhaften Einſchaltungen:



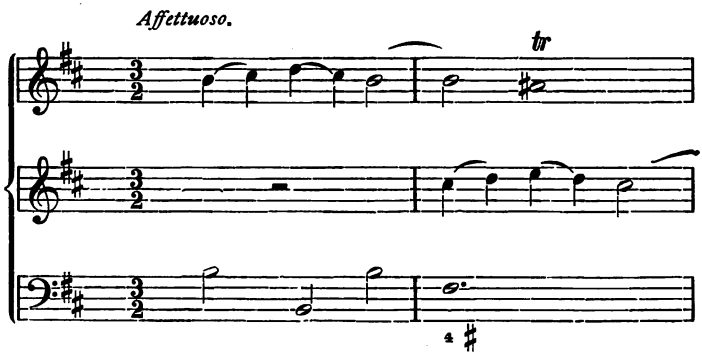
den Reiz des Ganzen nicht mindern. Auch das Thema des Allegro iſt ſehr friſch und anheimelnd:

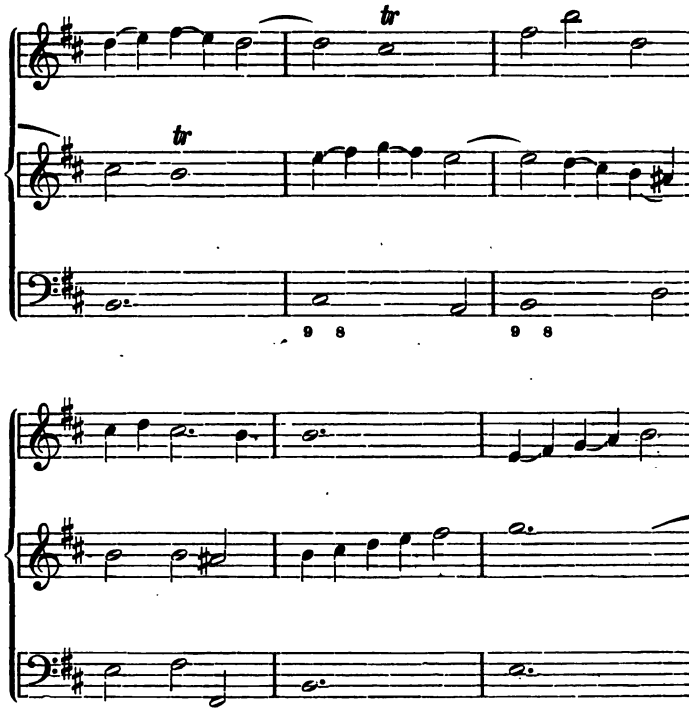


Das Andante ist ein ganz innig gefühlter Satz und diesem folgt ein flottes Allegro als Schlußsatz. Das entsprechende Seitenstück zu dieser Sonate liefert die letzte, die sechste Sonate in D-dur. Nach einem Andante mit reich figurirten Melodieen folgt ein Allegro, dessen Hauptthema in der Musikpraxis jener Zeit außerordentlich beliebt war:



aber es wird wirksam verarbeitet. Besonders reizend ist aber der folgende Satz:

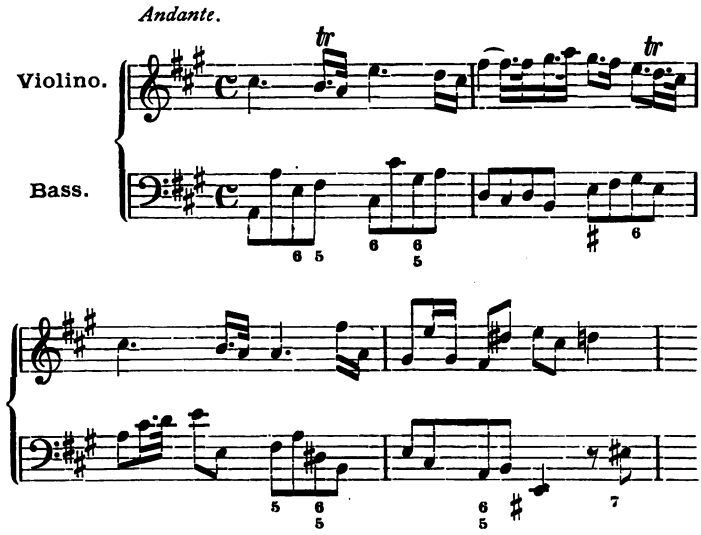




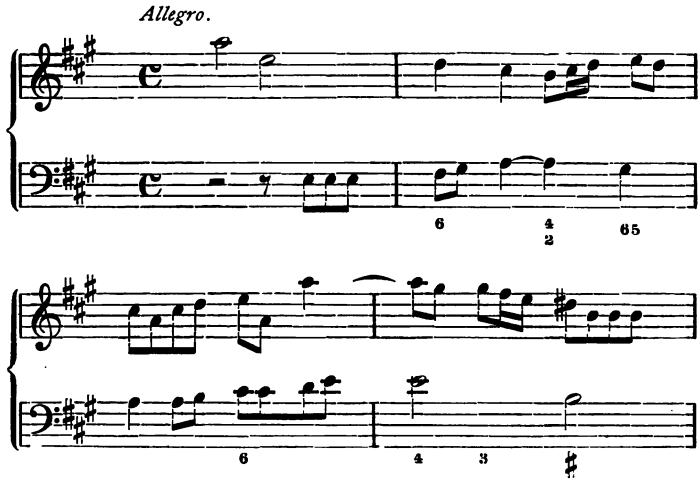
Instrumental im eigentlichen Sinne sind diese Trio's (oder besser Duo's mit Clavierbegleitung) noch nicht; die Erfindung der Themen wie ihre weitere Verarbeitung und Ausführung entspricht noch hauptsächlich den Gesetzen des vocalen Stils; die zwei Oboen sind noch ganz wie Singstimmen behandelt, nur die erweiterte Einführung und Anwendung der brillanten Figuren und Verzierungen giebt den einzelnen Sätzen einen mehr instrumentalen Charakter. Hier aber knüpft die Entwickelung des selbständigen Instrumentalstils zunächst an. Dieser hält vorerst noch an der Technik des Vocalstils fest, aber er berücksichtigt das veränderte Klangwesen und die andere Spielweise der

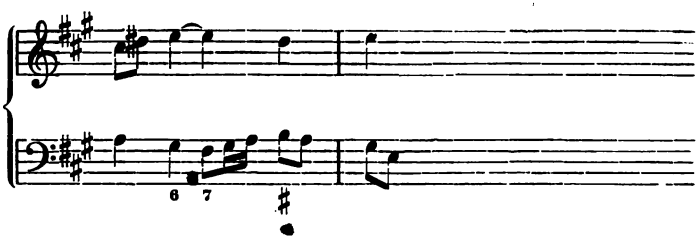
betreffenden Instrumente, in derselben Weise wie der Vocalstil die Natur und eigenthümliche Behandlungsweise der Singstimmen berücksichtigt. Schon die Erfindung der Themen wird dadurch beeinflußt, mehr selbstverständlich noch die Verwerthung derselben zum Kunstwerk. Dieser Forderung entspricht Händel nur wenig und daher konnte er auf diesem Gebiete nicht Gleiches erreichen, wie auf dem dramatischen. Er war einer der größten Orgel- und Claviervirtuosen seiner Zeit, aber den Orgel- und Clavierstil hat er nur äußerst wenig fördern helfen, kaum in Bezug auf die Technik, denn auch hierin ist ihm der größere Meister Johann Sebastian Bach überlegen. Er hat weiterhin die orchestralen Mittel genial als Ergänzung der vocalen zu verwenden gewußt, aber durchaus nicht in demselben Maße auch zu selbständigen Formen zu verarbeiten. Er behält vorwiegend auch bei seinen instrumentalen Formen die vocale Technik bei und wo er von ihr abweicht, da geschieht es meist nur des instrumentalen Effectes halber, durch den dann fast immer die künstlerische Construction des Kunstwerkes geschädigt wird. Das beweisen die ersten 12 Sonaten für Violine, Flöte oder Oboe-Solo mit Baß, die er als Opus 1 1732 drucken ließ*). Einzelne derselben sind nachweislich Bearbeitungen älterer Arien und Cantaten, die anderen sind ganz in der Weise derselben empfunden und ausgeführt. Nicht nur die langsamen Sätze haben meist einen arien-, einzelne sogar liedmäßigen Zuschnitt, auch die bewegteren entspringen demselben Boden. Bei den für Oboe oder für Flöte darf das noch weniger verwundern, weil beide Instrumente zu viel Aehnlichkeit mit den Singstimmen haben, und daher recht wol eine mehr vocale Behandlung zulassen. Allein auch die Sonaten für Violine unterscheiden sich in ihrer Technik wenig von den anderen; auch bei ihnen herrscht die vocale Technik vor, wie beispielsweise gleich in der dritten, der A-dur-Sonate, bei welcher die Violine ebenso von der Flöte wie von der Oboe ersetzt werden könnte:

*) Twelve Sonatas or Solos for a Violin or a German Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord. Ausgabe der Händelgesellschaft t. XXVII.

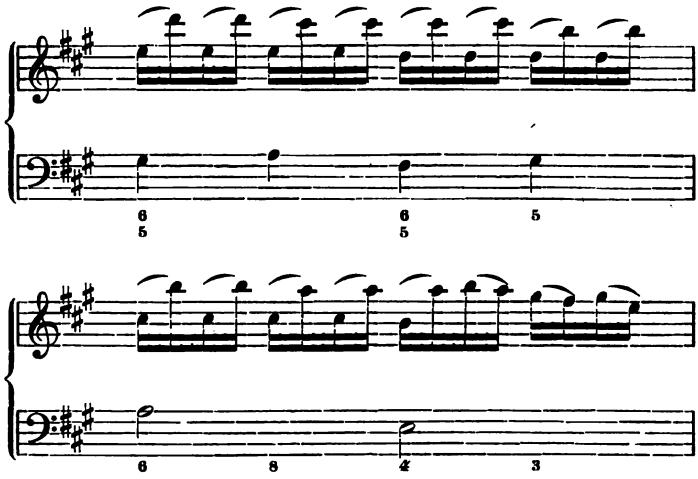


Ebenſo das anſchließende Allegro:



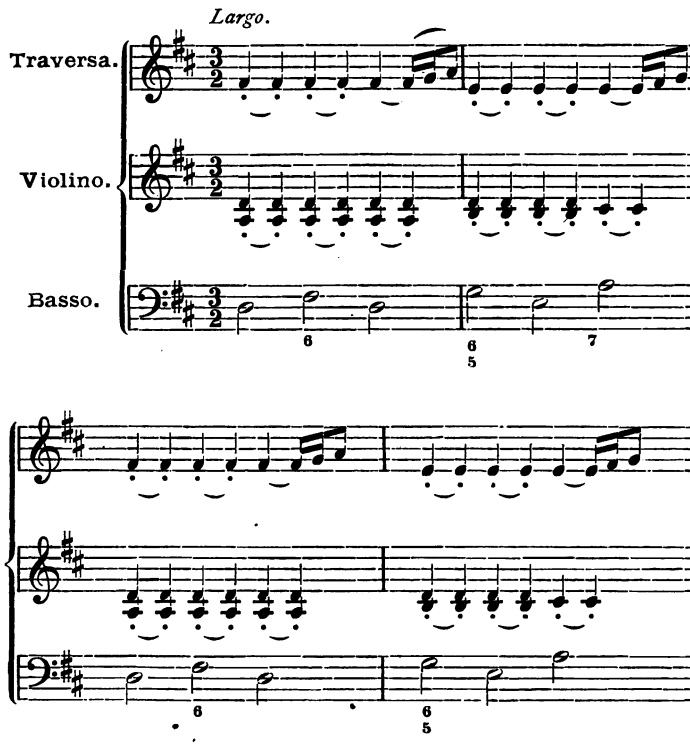


Nur in einzelnen Stellen entwickelt die Violine ihr eigenes Klangvermögen etwas selbständiger in besonderer Technik, aber dann in Begleitungsfiguren, die zum Gesange ganz vortrefflich ausreichen, aber allein wie hier ziemlich dürftig klingen:

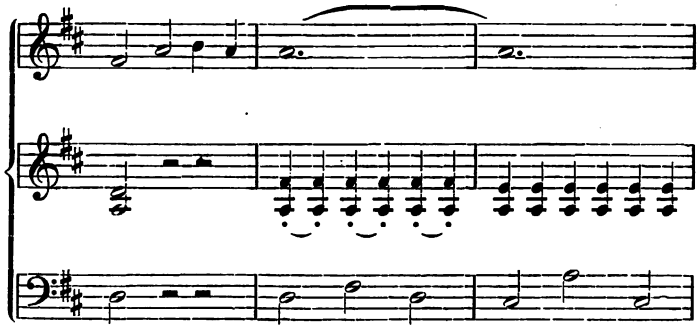


Dem entsprechend sind aber auch die Formen außerordentlich knapp, viel knapper und dürftiger als die Händelschen Vocalformen, und doch ist das umgekehrte Verhältniß entsprechender. Im Begrifflichen der Sprache gewinnt die Vocalmusik größere Bestimmtheit des Ausdrucks, sie kann sich deshalb durchweg kürzer fassen als die Instrumentalmusik, die auf umständlichere Ausführlichkeit angewiesen ist. Die

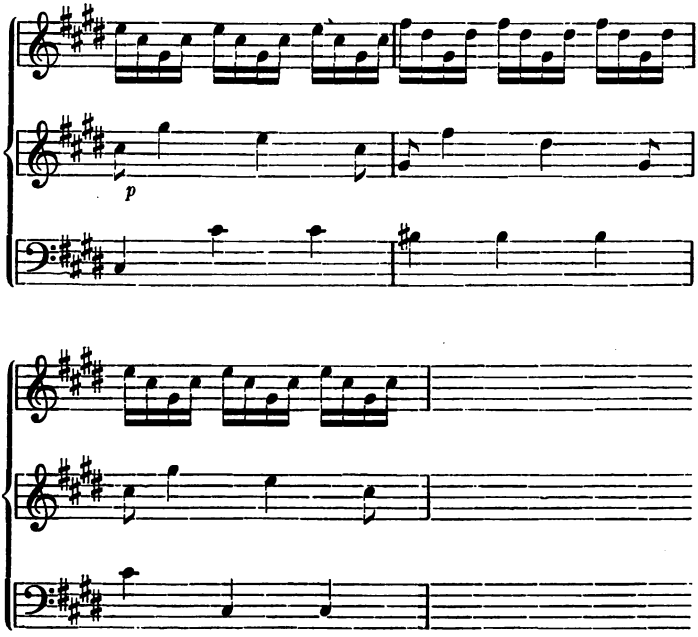
Adagio's dieſer Sonaten ſind meiſt ganz einfache, knapp gehaltene Lieder, von oft nur wenig Tacten, und auch die raſchen Sätze ſind nur wenig umfangreicher. Etwas breitere Formen, haben die, als Opus 2 von Händel herausgegebenen ſechs Trio's oder zweiſtimmige Sonaten mit Baß und die als Opus 5 gedruckten ſieben Trio's*); namentlich werden die Adagio's etwas weiter ausgeführt und dabei kommen auch ſchon einzelne wirkliche Inſtrumentaleffecte zur Verwendung, wie im Adagio der erſten:



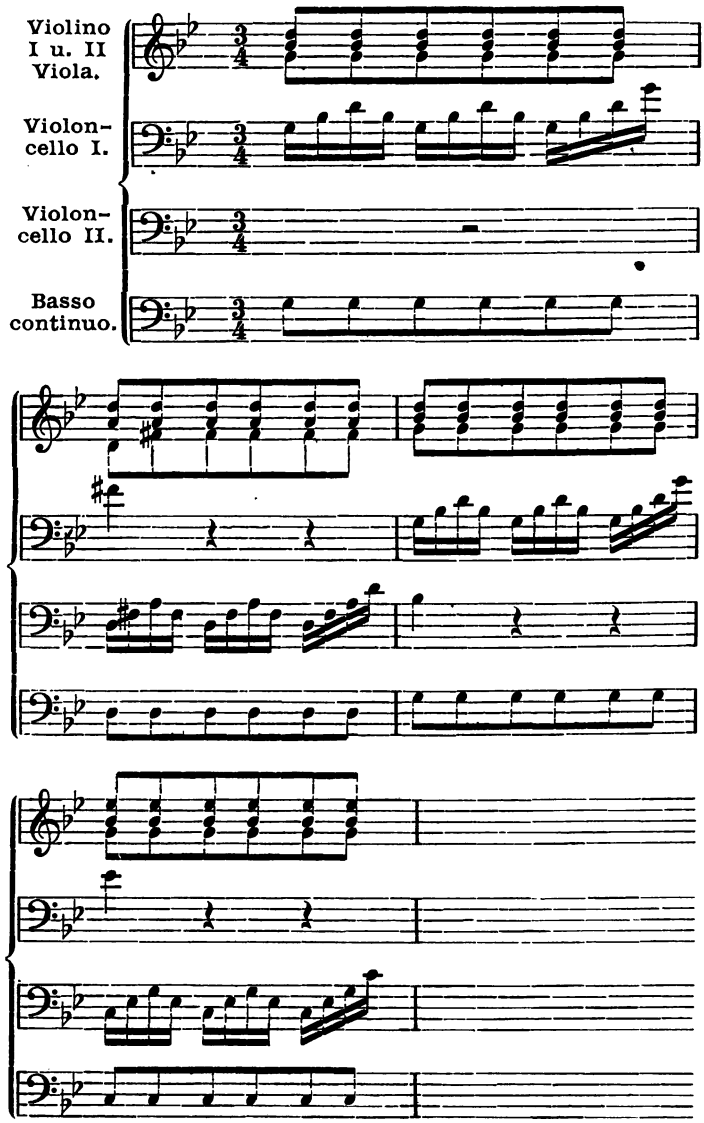
*) Ausgabe der Händelgeſellſchaft L. XXVII.



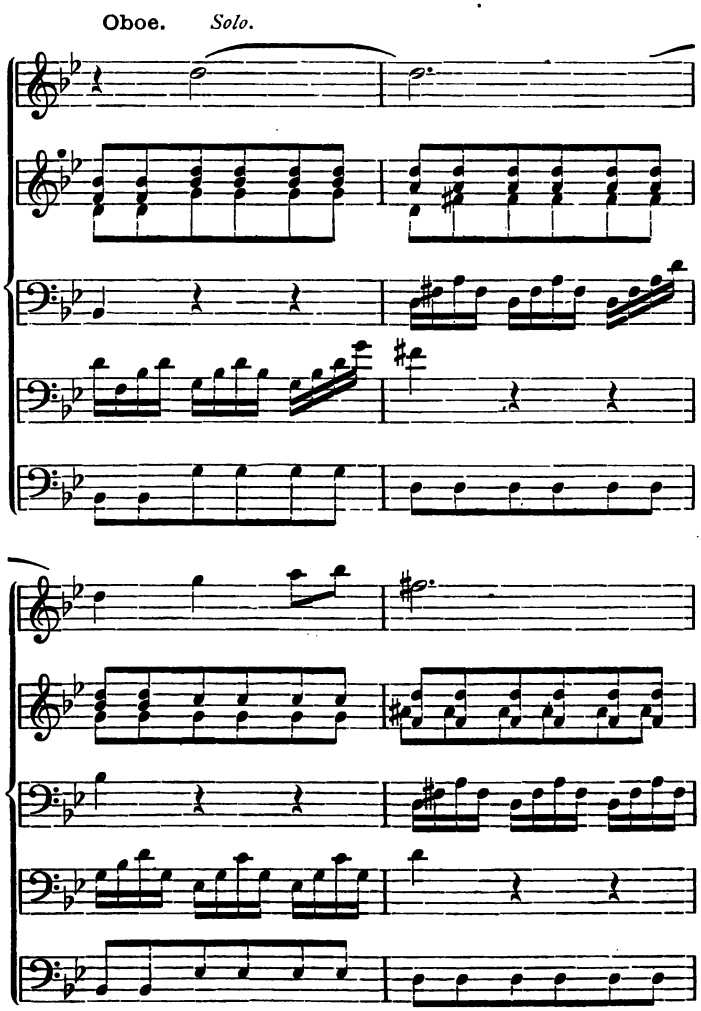
Auch die Geigen-Arpeggio's sind hier in mehr künstlerischer Weise eingeführt, wie in folgender Stelle:



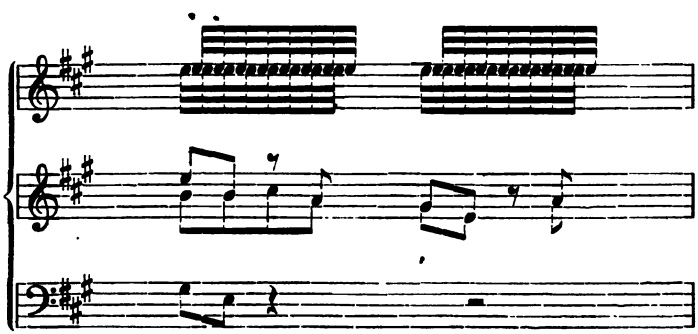
Die Sonaten der zweiten Sammlung haben mehr den Suitencharakter; schon in der ersten steht als Schlußsatz eine Gavotte; bei der zweiten folgt dem kurzen Adagio ein, auch nur sehr knapp gehaltenes Allegro; diesem dann eine Musette; dann folgt ein Allegro, darauf wird die Musette wiederholt und darauf folgen noch ein Marsch und eine Gavotte; die dritte bringt eine Sarabande, eine Allemande und eine Gavotte, neben einem Rondeau, einem Adagio und einem Allegro. Die am weitesten ausgeführte ist die vierte, mit einem sehr ausführlichen Allegro und der Passacaille, deren Bass ostinato sehr nachdrücklich verwendet ist; um so knapper sind die folgende Gigue und die Menuet gehalten. Ungleich Größeres leistete Händel auch auf instrumentalem Gebiet, wo er die Instrumente chorisch zusammenfassen und einander gegenüberstellen konnte, wie in dem Concerto grosso, das bekanntlich für mehrere concertirende Instrumente, welche sich den Tutti-Instrumenten gegenüber stellen, geschrieben ist. Die Solo-Instrumente bilden das Concertino und die Tutti-Instrumente das Concerto grosso. Händel hat eine ganze Reihe solcher Concerti grossi geschrieben. Die ersten sechs, welche unter dem Namen der Oboenconcerte bekannt und als Opus 3 gedruckt sind, mögen in Cannons und noch früher entstanden sein. Ihre Zusammensetzung ist sehr mannichfaltig. Mit besonderer Sorgfalt ist der langsame Satz behandelt, dem in der Regel ein rascher vorangeht und dem dann wol auch mehrere verschieden bewegte folgen. In dem lebhaften Wechselspiele, in welchem sich die Solostimmen unter sich und mit den Tutti-Instrumenten bewegen, werden jetzt die Formen auch breiter und die Gedanken vertiefen sich dem entsprechend. Der Meister wird zu schönen Instrumentaleffecten veranlaßt, wie z. B. im Largo des zweiten Concerts:


Violino I u. II Viola.
Violoncello I.
Violoncello II.
Basso continuo.

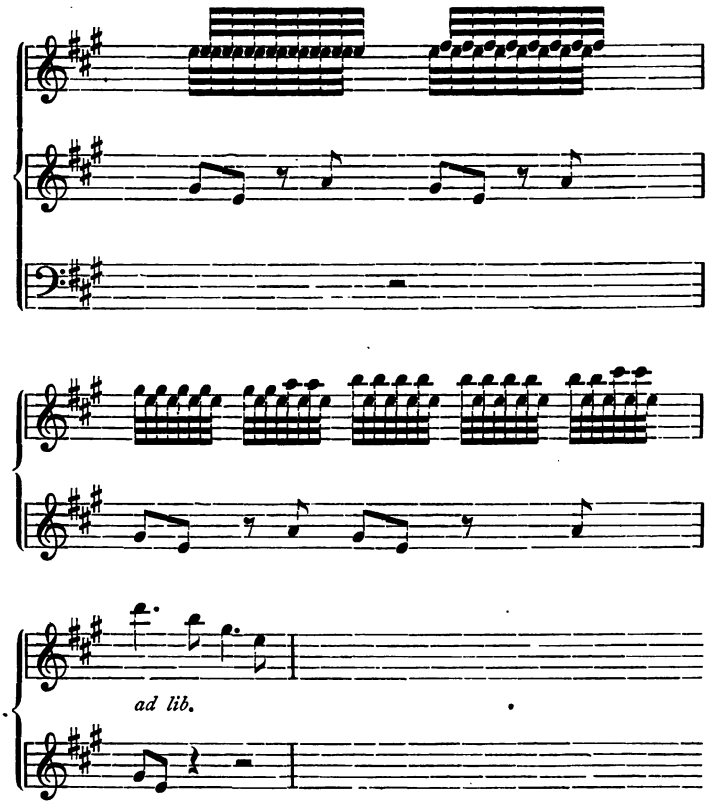
In dieſer Weiſe iſt neun Tacte lang nur das harmoniſche Begleitungsmaterial feſtgehalten, bis die Oboe mit einem ausdrucksvollen Geſange dazu tritt:



Derartige Stellen, und gerade in dieſen und den ſpäteren Concerten finden ſie ſich häufig, zeigen den Unterſchied zwiſchen Vocalſtil und Inſtrumentalſtil deutlich, zugleich auch, daß ſich Händel deſſelben wol bewußt war, aber doch nicht bis zu jener überzeugungsvollen Erkenntniß, aus welcher allein der neue Stil hervortreiben konnte. Eine größere Mannichfaltigkeit in der Zuſammenſetzung noch zeigen die zwölf Concerti grossi, welche Händel in den Monaten September und October 1739 ſchrieb*), eine Mannichfaltigkeit, die klar erkennen läßt, daß er recht wol das Weſen der Inſtrumentalmuſik: die Wirkung durch den Contraſt, erkannt hatte; aber er ſuchte ſie in der Zuſammenſtellung der einzelnen Sätze von verſchiedenem Charakter zu erreichen. Dieſe Concerte ſind ſelbſt in ihrer äußeren Anordnung Paraphraſen der franzöſiſchen Ouvertüren- oder auch der Suitenform; aber nur ſelten erkennt man auch die Nothwendigkeit ihrer Zuſammenſtellung, hauptſächlich wol deshalb, weil ſelten ein Satz ſeinen urſprünglichen Inhalt voll und ganz ausſpricht. Die meiſten ſind etwas aphoriſtiſch gehalten und das Ganze macht daher mehr durch ſeine bunte Mannichfaltigkeit als durch einheitlich geſchloſſenen Charakter Eindruck. Immermehr iſt der Meiſter auf hübſche Inſtrumentaleffecte bedacht, namentlich auf Geigeneffecte, wie den folgenden:



*) Ausgabe der Händelgeſellſchaft L. XXX.



Anderer Art ſind die Concerte für Orgel oder Clavier mit Orcheſterbegleitung, deren Händel eine ganze Anzahl ſchrieb und mit denen er bekanntlich ſeine Oratorienaufführungen glänzender ausſtattete. Das Soloinſtrument gewinnt hier eine dominirende Stellung und dadurch wurden auch die Formen feſter zuſammengehalten. Eine erſte Sammlung von ſechs Concerten erſchien als Opus 4, 1738; eine zweite im November 1740. Das dritte Concert der erſten Sammlung iſt nach der zweiten Sonate aus Opus 1 bearbeitet, das fünfte in F-dur nach der elften

Sonate von Opus 1; dem ersten Concert der zweiten Sammlung werden zwei Sätze der sechsten Sonate aus Opus 5 in entsprechender Umarbeitung entlehnt; das zweite aber ist eine Uebertragung des elften der Concerti grossi aus Opus 6 und Nr. 3 eine Uebertragung des zehnten aus demselben Opus; Nr. 4 eine Uebertragung des ersten; das fünfte eine Uebertragung des fünften und das sechste eine Uebertragung des sechsten desselben Opus. Jedenfalls haben diese Concerte durch die Uebertragung nur gewonnen; sie erhalten durch das neue*) Soloinstrument eine größere innere Festigung, wodurch ihre Wirkung außerordentlich erhöht wird. Erwähnt sei noch, daß diese Concerte auch für Clavier bestimmt waren, dessen Technik sich noch wenig von der der Orgel unterschied. Ihr Erfolg mußte in jener Zeit ein bedeutender sein; aber auf die Entwickelung der Formen, wie auf die der Technik beider Instrumente konnten sie nicht von größerer Bedeutung werden, weil sie dies Ziel wenig oder gar nicht berücksichtigen, wie schon angedeutet wurde. Bis auf wenige Einzelheiten sind diese instrumentalen Werke genau nach den Principien ausgeführt, wie die der vocalen des Meisters, mit den geringen Modificationen, welche durch die äußeren Umstände geboten waren. Bei weitem mehr entsprechen die Werke für Clavier oder Orgel allein, deren der Meister gleichfalls eine ganze Reihe schrieb, den Anforderungen des neuen Stils.

Eine erste Sammlung seiner Clavierwerke veranstaltete Händel 1720 unter dem Titel: „Suites de Pièces pour le Claveçin“**). Diese sind mit mehr Berücksichtigung der Technik und der Spielweise des Clavichords jener Zeit erfunden und ausgeführt. Das Präludium der ersten Suite (in A-dur) verfolgt gar keinen anderen Zweck, als das Klangwesen des Instruments möglichst glänzend zu zeigen, und das wird in tonleiterartigen Figuren und vollgriffigen, aber arpeggirten Accorden erreicht; etwas Anderes bringt das ganze Präludium nicht; das gilt aber auch von den drei Tänzen, der Allemande, Courante und Gigue, die er folgen läßt; sie haben nicht einmal eine Tanz-

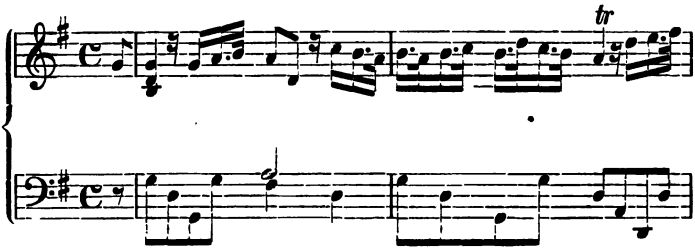
*) Ausgabe der Händelgesellschaft L. XXVIII.
**) Ebend. L. II.

melodie, so daß man sie für Präludien in Tanzform halten könnte. Das ist der richtige Standpunkt, von dem aus die neuen Instrumentalformen gewonnen werden, und wenn ihn Händel mit derselben Consequenz wie Joh. Seb. Bach verfolgt hätte, so würde auch er auf diesem Gebiete so Bedeutendes geleistet haben, wie auf anderen. Allein schon die folgenden Werke zeigen, daß er das nicht als einen Theil seiner Mission ansah; die zweite Suite (in F-dur), die, abweichend von der Regel, aus: Adagio, Allegro, Adagio und Allegro besteht, ist wenig claviermäßig, die Melodien der beiden langsamen Sätze sind mehr wie für Oboe oder Geige gedacht; ebenso enthält auch der erste Allegrosatz mehr Geigen- als Clavierfiguren und auch der zweite — die bekannte F-dur-Fuge — ist bequemer und wirksamer von Streichinstrumenten auszuführen. Die dritte Suite (in D-moll) ist wieder mehr claviermäßig gehalten. Im Präludium werden ganz claviergerecht vorwiegend Tonleitern und Arpeggien verarbeitet; ebenso in dem anschließenden Allegro und der Allemande und der folgenden Courante. Den Schluß bilden die fünf Variationen über die Melodie, welcher man die Bezeichnung: Der harmonische Grobschmied (The harmonious blacksmith) beigelegt hat. Es wird nämlich erzählt, Händel sei einst auf einem Spaziergange bei Cannons von einem Regen überrascht worden und habe in der Schmiede des Kirchschreibers und Grobschmieds Powell Schutz gesucht; bei dieser Gelegenheit habe der Schmied das Lied gesungen und dazu auf seinem Ambos ein eigenthümliches Accompagnement ausgeführt. Die ganze Erzählung ist nicht weiter bestätigt. Händel führt die Melodie, nach der Weise jener Zeit, gleich stark verbrämt ein; erst die zweite und noch deutlicher die dritte und vierte Variation bringen sie in ursprünglicher Gestalt. Die Variationen haben nur technische Bedeutung; durch harmonische und melodische Figuration werden die harmonische Grundlage wie die Melodie selber aufgelöst, was der Technik und dem Klangvermögen des Instruments vollkommen entspricht; aber der ideelle Inhalt des Kunstwerks wird nicht auch in derselben Weise gestaltet oder erläutert. Den letzten Satz, das aus der Arie entwickelte Presto, hat Händel zum Schlußsatz des

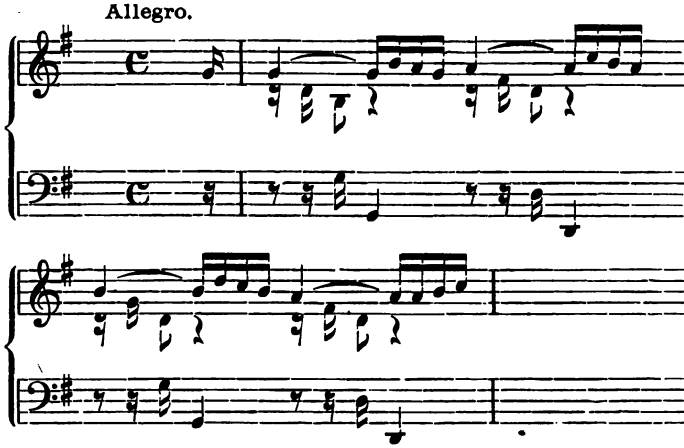
letzten der sogenannten Oboenconcerte verarbeitet; das Motiv auch im vierten Orgelconcerte der dritten Sammlung.

Die vierte Suite (in E-moll) ist insofern merkwürdig, als einzelne Sätze unter sich auch eine äußere Verwandtschaft zeigen. Sie beginnt anstatt eines Präludiums mit der bekanntesten der Händelschen Fugen; die darauf folgende Allemande hat mit der, dieser folgenden Courante ganz entschieden äußere Verwandtschaft; nicht in demselben Maße zu dieser die folgende Sarabande, aber ganz entschieden dagegen wieder die, das Werk abschließende Gigue. Die ~~vierte~~, die wol bekannteste (in E-dur), wird wieder durch ein Präludium eröffnet, dann folgt eine Allemande, dieser eine Courante, und neue und brillantere Variationen über den harmonischen Grobschmied machen den Beschluß. Auch unter den Tänzen der folgenden Suiten glaubt man mehrfach selbst äußere Verwändtschaft zu entdecken. Augenfällig wird eine solche in der achten der zweiten Sammlung, welche der Londoner Verleger Händels, Walsh, wahrscheinlich ohne des Meisters Zustimmung 1733 unter dem Titel: „Suites de pièces pour le Clavecin composées par G. F. Händel, second volume", erscheinen ließ. Wir stellen hier die Anfänge der verschiedenen Sätze zusammen, aus denen die äußere Verwandtschaft ersichtlich ist:

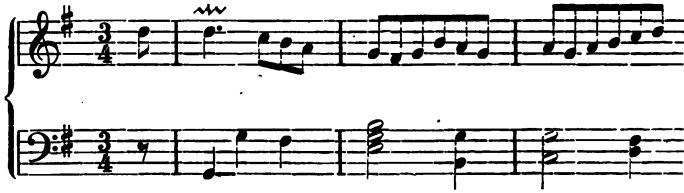
Allemande.



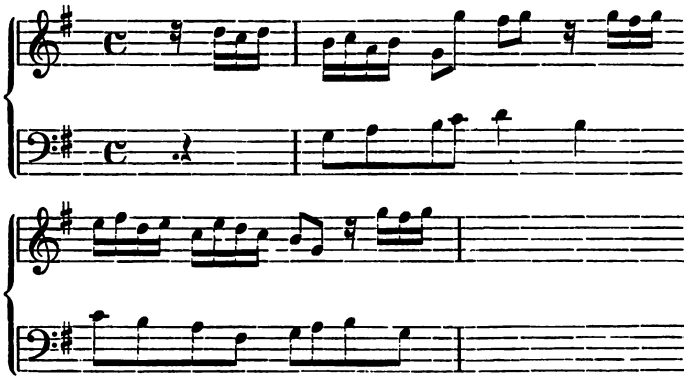
Allegro.



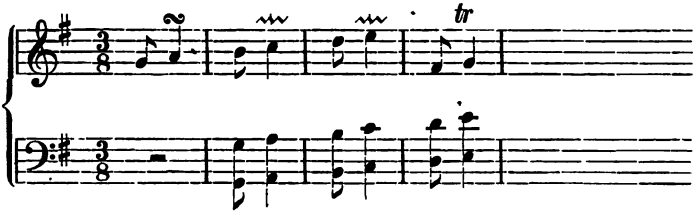
Courante.



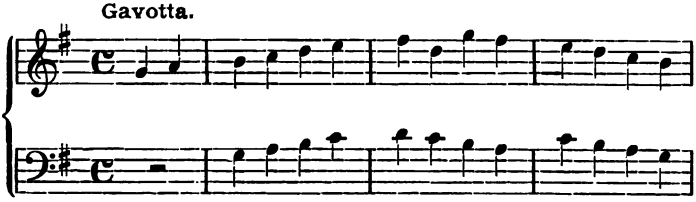
Ario.



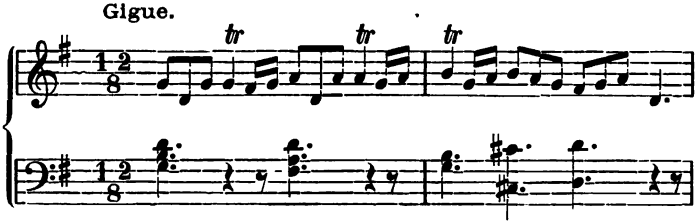
Menuetto.



Gavotta.



Gigue.

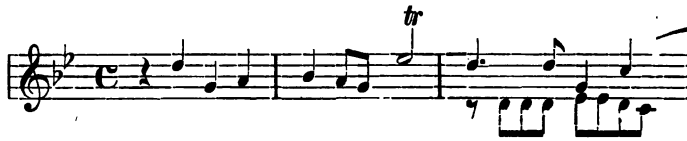


Die Verwandtſchaft zwiſchen der Allemande und dem Allegro iſt unzweifelhaft; die Courante ſteht zu der folgenden Arie in näherer Beziehung, die Menuet, Gavotte und Gigue aber wiederum zu den erſten beiden Sätzen, daß man annehmen kann, Händel handelte hier ganz ſelbſtbewußt; es iſt jedenfalls daſſelbe Prinzip, das auch die erſte Suite der erſten Sammlung entſtehen ließ.

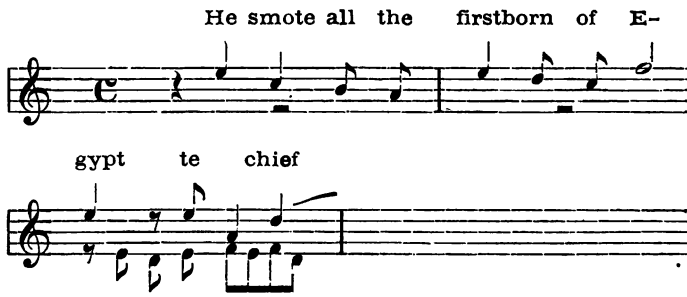
Die neunte Suite der Sammlung bringt die bekannten 62 Variationen über die Chiaconne, der wir noch gedenken.

1735 veröffentlichte Walſh als: „Troisième ouvrage“ die ſechs bekannten Fugen von Händel, die unbedingt zu ſeinen bedeutendſten

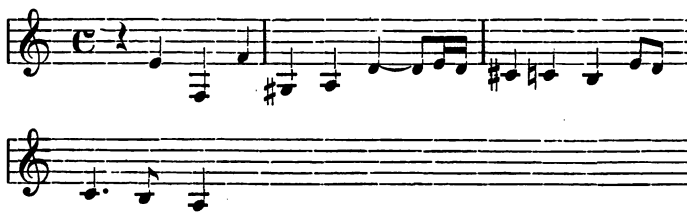
Werken zu zählen ſind, die aber als neue Belege dafür dienen, daß bei Erfindung der Themen und Ausführung ſeiner Formen Klangweſen und Technik des Inſtruments nur geringen Einfluß bei ihm gewannen. Die Themen der ſämmtlichen Fugen ſind vocal erfunden; wie bereits erwähnt, iſt das Thema der erſten Fuge



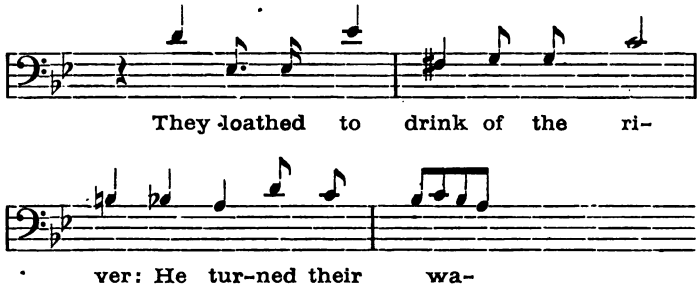
von ihm ſchon zu dem Chor in „Iſrael in Egypten“: „Er ſchlug alle Erſtgeburt Egyptens“, verwendet worde:



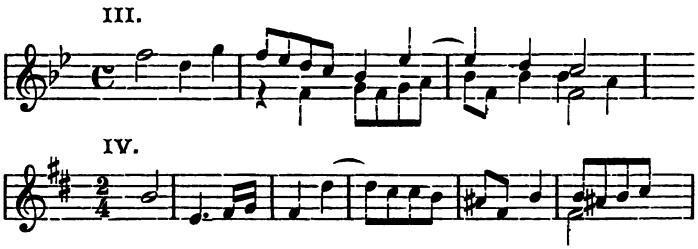
und das der fünften Fuge:



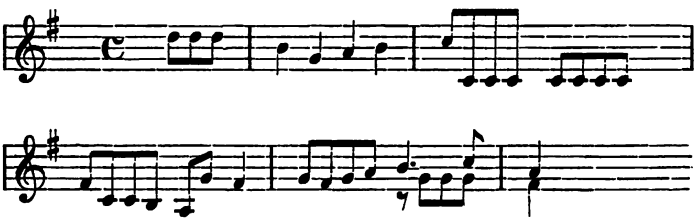
zu dem Chor: They loathed to drink of the river



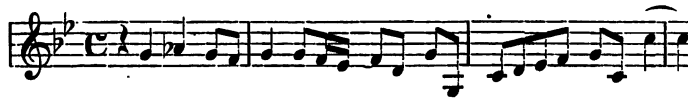
Ebenso leicht ließen sich auch die Themen der anderen Fugen, mit Ausnahme der zweiten, zu Vocalfugen verwenden; die der dritten und vierten ohne alle Veränderung:



während es bei dem, der zweiten, einem prächtigen Geigenthema, bedeutenderer Veränderungen bedürfte, da es schon seines Umfanges wegen sich nicht für den Gesang eignet; durch seine Tonwiederholungen auch weniger für Clavier:



Bei dem Thema der letzten Fuge würde allerhöchstens der Octavensprung im zweiten Tacte zu ändern sein, um es zu einem vollständig vocal verwendbaren zu machen:



Nur die Singstimmen wurden dem Meister zu Stimmen und Zungen, mit denen er zu offenbaren verstand, was er mit innerm Auge erschaute, was in seiner Phantasie groß und herrlich sich aufbaute, was sein, von den edelsten und reinsten Empfindungen erfülltes und bewegtes Herz durchlebte. Die Instrumente aber boten ihm hauptsächlich nur die Mittel, den vocalen Ausdruck zu ergänzen und zu steigern, nicht aber auch, ihn in eigenthümlicher und selbständiger Weise dadurch zu erzielen. Er verwendet die Oboen und Flöten und selbst die Fagotte neben den Streichinstrumenten und Trompeten und Hörnern gern auch concertirend, um dem vocalen Ausdruck erhöhte Eindringlichkeit und blendenden Glanz zu geben; aber wo er einen bestimmteren, eigenthümlicheren Inhalt rein instrumental ausdrücken will, wie in den Ouvertüren einiger Opern und Oratorien, beschränkt er sich auf die Nachahmung vocaler Formen; er bearbeitet Chöre und Arien, die über seine Absichten keinen Zweifel mehr zulassen. Seine Mission ging mit der Ausgestaltung der italienischen Oper und Vollendung der Form des Oratoriums zu Ende, die Neugestaltung der Instrumentalmusik lag außerhalb derselben.

Ueber den äußeren Verlauf seines Lebens ist nur noch wenig nachzutragen. Namentlich seit er mit seinen Oratorien in Dublin ungewöhnliche Erfolge errungen hatte, gewann er auch in London damit vollständig festen Boden. Der Vicekönig von Irland hatte ihn nach der grünen Insel eingeladen zu einer Reihe von Oratorienaufführungen. Händel langte dort am 18. November 1741 an und führte außer „L'Allegro ed il Pensieroso", „Acis und Galatea", „Esther" und „Das Alexanderfest" auch den „Messias" am 18. April und 3. Juni

1742 und am 23. Mai das Oratorium „Saul" auf. Am 13. August kehrte er nach London zurück und fand hier bereits die Stimmung sehr zu seinen Gunsten verändert; wol regte sich auch wieder der Haß seiner Feinde, aber er erwies sich jetzt als ohnmächtig und bald durfte unser Meister wieder sorgenfrei in die Zukunft schauen. Wie er den Messias in Dublin zum Besten der, zu lebenslanger Gefangenschaft verurtheilten Unglücklichen aufgeführt hatte, so veranstaltete er von jetzt an alljährlich eine Aufführung des Oratoriums für das Waisen- oder Findlingshospital in London und er führte damit der humanen Anstalt bedeutende Summen zu. 1751 traf ihn noch ein herber Schlag, er erblindete; schon während der Composition des Oratoriums „Jephtah" stellte sich ein Augenleiden ein, das zum grauen Staar wurde; vergeblich unterwarf er sich mehreren Operationen, die sich aber als fruchtlos erwiesen. Trotzdem stellte er seine Oratorienaufführungen nicht ein, die sein Schüler Smith, dem er auch mehrere seiner Compositionen in die Feder dictirte, von nun an leitete. Noch am 6. April 1759 wohnte der Meister einer Aufführung seines „Messias" bei, und am 14. desselben Monats verschied er und ward am 20. in der Westminsterabtei beigesetzt.

Die große und heftige Opposition, mit welcher Händel Jahre lang zu kämpfen hatte, macht es erklärlich, daß selbst sein Charakter zu Zeiten stark verdächtigt wurde. Chrysander giebt in seinem angezogenen Werke mehrere Beläge hierfür und auch der Verfasser der, von Mattheson übersetzten und oft auch mit recht hämischen Bemerkungen versehenen Lebensbeschreibung des Meisters sieht sich veranlaßt, diesen gegen manchen Vorwurf, wie z. B. gegen den der Unmäßigkeit, zu rechtfertigen. Wenn wir auch keine anderen Zeugnisse dafür hätten, seine Werke lassen ihn als einen der größten, frömmsten und reinsten Menschen erkennen, die je gelebt haben. Er suchte die Gunst der Großen, aber nicht zu leichtem Erwerb für sich, sondern nur zum Schutz für seine ernsten, den höchsten Ideen dienenden Arbeiten. Inmitten einer oft frivolen Gesellschaft, die nur im Genuß noch Leben sieht, wußte er sich die ungetrübteste Sittenreinheit zu wahren und er wird nicht müde,

mit den ernſteſten und heiligſten Weiſen an ihre Ohren und Herzen zu pochen, um ſie zur Einkehr in ſich ſelber zu bewegen, um ſie auf das Höhere hinzuweiſen. Ohne Zaudern nimmt er den Kampf für die ernſteren Intereſſen der Kunſt auch auf dem Gebiete auf, das er ſelbſt als unhaltbar erkennen mußte, und er verläßt den Kampfplatz nicht eher, als bis auch der Gegner kampfunfähig geworden iſt. Wie er, getragen vom Glück, ſich nicht überhob, ſo verzagte er auch nicht kleinmüthig im Unglück — er blieb immer der große und herrliche Charakter.

Zehntes Kapitel.

Händel und Bach.

Zu den anziehendſten Erſcheinungen auf dem weiten Gebiete der Kunſtgeſchichte gehört es, daß zwei in ziemlich gleicher Richtung ſo reich beanlagte und unter faſt gleichen Bedingungen für die Kunſt erzogene Meiſter zu, in ihrer Eigenart ſo verſchiedenen Zielen gelangten. Wie Beide früh mit dem Geiſte des Proteſtantismus genährt waren, ſo wurden ſie zugleich auch in der Organiſtenſchule für ihren ſpeciellen Beruf vorbereitet. Wie Bach, ſo erhielt auch Händel ſeine erſten Anregungen zur Compoſition durch den Kirchendienſt und wie dieſer dabei früh der weltlichen Muſik ſeine Aufmerkſamkeit ſchenkte, ſo verſchmähte auch Bach nicht, ſich früh mit dieſer vertraut zu machen. Wir wiſſen, daß Händel in ſeiner Jugend neben Cantaten für die Kirche auch Inſtrumentalmuſik, für Clavier, Oboe u. ſ. w. componirte, wie daß Bach ſchon von Lübeck aus Fußwanderungen nach Caſſel machte, um den franzöſiſchen Orcheſterſtil kennen zu lernen, und daß er ebenſo wie Händel außer Geſang, Orgel und Clavier auch andere Inſtrumente übte. Erſt der beſondere Lebensgang jedes der beiden Meiſter führte die, im Grunde gleichen Neigungen und Fähigkeiten zu ſo veränderten Reſultaten.

Als Händel ſeinen Kirchendienſt verließ und in Hamburg ſich dem Dienſt der italieniſchen Oper widmete, gab er dabei ſein ernſtes Kunſt-

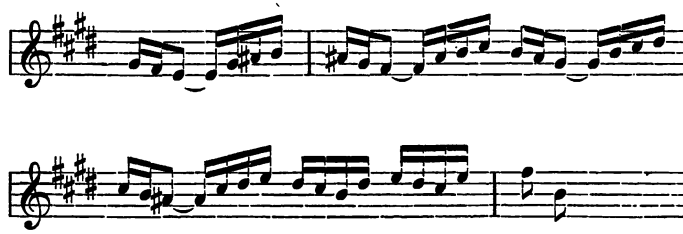
ſtreben nicht auf, ebenſo wenig wie Bach, welcher der Kirche treu blieb, deshalb der profanen, der weltlichen Muſik entſagte. Nicht daß Händel während der Zeit der Thätigkeit auf dem Gebiete der italieniſchen Oper auch wiederholt wieder der kirchlichen Muſik ſich zuwandte, giebt ihm ſeine Ausnahmeſtellung inmitten der italieniſchen Operncomponiſten, denn das thaten dieſe meiſt auch, ſondern daß er mit ſeiner, in ernſteren Studien gewonnenen Technik die Oper ſelber kunſtvoller geſtaltete und ſie auf eine höhere Stufe ihrer Bedeutung ſtellte. Während die italieniſchen Operncomponiſten nur zu häufig den Kirchenſtil in ihren Werken opernmäßig vergröberten, verbeſſerte und erhob Händel mit ſeiner, am Kirchenſtil gewonnenen edleren Technik den Stil der italieniſchen Oper zur höchſten Höhe. Wir konnten ausführlich zeigen, wie er faſt von Oper zu Oper, die er ſchrieb, nicht nur des dramatiſch ſchlagenden, ſondern auch des vertieften Ausdruckes immer mehr Herr wird, wie ſich ſeine Formen immer anſchaulicher und bei aller Knappheit immer tiefer, erſchöpfender geſtalten. In Italien wirkte er immer noch mehr durch das ſinnlich reizvollere Material; in England dann bereits durch ſeine, den Inhalt vollſtändig erſchöpfend darſtellenden Formen. In Cannons beginnt er dann jene Thätigkeit, welcher die höhere Form des Oratoriums entſpringen ſollte. An den Anthems und den erſten Oratorien, die er hier ſchrieb, erwirbt er die Gewalt des dramatiſchen Ausdruckes, der nicht durch die Mittel der äußeren Darſtellung, durch Decoration und Action unterſtützt iſt. Wiederholt nimmt er dann auch noch die Bühnendarſtellung, die Scene zu Hülfe, und erſt allmälig gewinnt er den dramatiſchen Stil, in welchem der ganze dramatiſche Verlauf vor unſeren Augen vollſtändig lebendig wird, ohne die äußeren Hülfsmittel, ohne Coſtüme und Scene. Selbſtverſtändlich eignen ſich für dieſe nur die, den inneren Sinnen vermittelten dramatiſchen Vorgänge, nur die großartigſten und gewaltigſten Stoffe, die eine ſceniſche Darſtellung nahezu unmöglich machen; welche an Macht und eindringlicher Gewalt nur verlieren, wenn man ſie auch dem leiblichen Auge zu verſinnlichen und in Couliſſen einzuengen verſucht. Dieſe Stoffe in ihren großartigſten und

allgemeinsten Beziehungen zur Welt und Weltgeschichte aufzufassen und so darzustellen, das war Händels eigenste Mission.

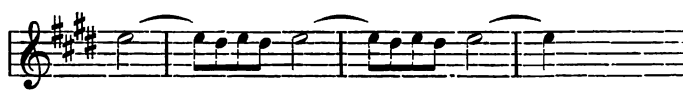
In anderer Richtung fand diese, ebenfalls hauptsächlich durch seinen Lebensgang bedingt, Joh. Seb. Bach. Seine Stellungen in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und in Köthen und Leipzig veranlaßten ihn vielmehr dazu, die Musik als die Kunst des Ausdruckes der persönlichen Empfindungen des Einzelnen zu erfassen. Das Orgelspiel während des Gottesdienstes und ebenso die Kirchenmusik, sollen den persönlichen Antheil, den die Gemeinde am Gottesdienste nimmt, leiten, regeln und erhöhen. Das persönliche Empfinden eines jeden Einzelnen soll durch Beides hinübergeleitet werden in die Stimmung ehrfurchtsvoller Anbetung, demüthigen Gebetes, hochheiligen Jubelns und Dankens. Die Herzen der ganzen Gemeinde sollen dadurch gestimmt werden, das Wort Gottes, das ihnen gepredigt wird, in rechter Weise aufzunehmen, damit es reiche Frucht bringt, für Zeit und Ewigkeit. Diese Aufgabe ist eine wesentlich andere als jene, welche Händel zu lösen schon früh begann, wenn sie auch in ihren Ausgangs- und Endpunkten zusammentreffen. In Köthen aber, wo Bach nicht für das religiöse Bedürfniß einer Gemeinde zu sorgen hatte, war es wieder das künstlerische Bedürfniß seines fürstlichen Herrn und Freundes, dem er in edelster Weise nachzukommen strebte. In diesem Sinne schrieb er seine Clavierwerke und seine Kammermusik, die deshalb ebenso wie seine kirchlichen Werke der Ausdruck des rein persönlichen Empfindens des Meisters werden mußten. Und als er dann jene großen Werke schuf, in denen er ähnliche Stoffe behandelte, wie sein großer Zeit- und Berufsgenosse Händel, da stand er wieder inmitten einer Gemeinde, auf deren persönliches Empfinden er direct Einfluß gewinnen mußte und wollte. Daher schrieb er im Grunde keine Oratorien, sondern Passionsmusiken und Cantaten auf das Weihnachtsfest, das Oster-, Himmelfahrts- und Pfingstfest und dergl. und Messen und ein Magnificat, in denen er gleichsam das Wunder von der Menschwerdung Gottes in seiner Weise behandelt. Die Passionsmusik ist das Oratorium, an welchem die Gemeinde direct Antheil nehmen muß. Jeder Einzelne soll des Opfertodes des

Erlösers theilhaftig werden, und so ist es ganz selbstverständlich, daß bei dem Oratorium, welches diesen oder die Geburt Christi behandelt, die Gemeinde auch ihre Stimme erhebt im Choral. Das ist die Form, in welcher Bach allein das Oratorium behandeln konnte.

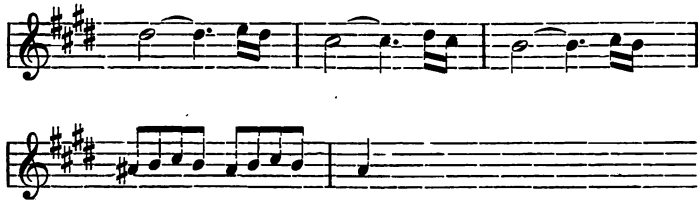
Ganz anders faßte es Händel in seinem „Messias" und schon in der abweichenden äußeren Anordnung zeigt sich der tiefgreifende Unterschied zwischen beiden Meistern. Händel erfaßt das ganze Ereigniß mehr nach seiner welthistorischen Bedeutung. Sein Oratorium „Messias" gliederte sich in drei Theile, die ebenso innerlich wie äußerlich verbunden sind. Der erste Theil behandelt die Verheißung und die Geburt des Erlösers, seine Erscheinung und seinen wunderthätigen Wandel. Nach der knapp gehaltenen Einleitung, die der Meister mit „Sinfonia" bezeichnet, und welche in ihrer knappen Fassung die lastende Schwere des geistigen Elendes, das auf dem auserwählten Volke Gottes ruht, kennzeichnet, bringt der Tenor die Verkündigung der nahen Rettung. Das erste Recitativ: „Comfort ye my people" (Tröstet mein Volk!) ist im Tacte gehalten und mit einer Begleitung versehen, welche der Stimmung trefflich entspricht, mehr fast noch die anschließende Arie: „Ev'ry valley (Alle Thale), bei welcher die etwas bühnenmäßigen Coloraturen:



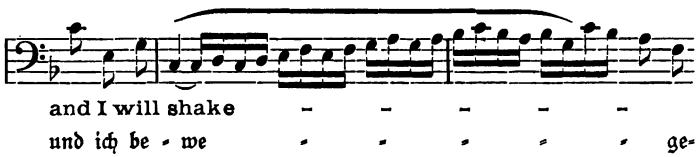
oder:



und

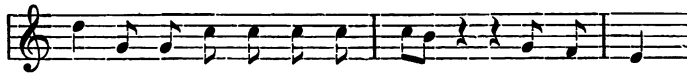


als weitſchallende Heroldsrufe gelten können. Der Chor führt dann die Weiſſagung weiter: „And the glory of the Lord“ (denn die Herrlichkeit des Herrn) mehr lieblich als großartig; man wird faſt verſucht anzunehmen, der Meiſter habe in dieſer ganzen Verheißungsſcene ſchon andeuten wollen, daß die Zeit der Herrſchaft des ſtrengen, zornig ſtrafenden Vaters, wie Gott im alten Teſtamente erſcheint, vorübergehen ſoll; daß das neue Evangelium das der Liebe iſt. Erſt in dem nun folgenden Baßrecitativ: „Thus saith the Lord“ (So ſpricht der Herr) und der Arie: „But who may abide“ (Wer mag den Tag) macht ſich der Gedanke an die welterſchütternde Bedeutung des Ereigniſſes geltend. Nicht nur durch die genialen Illuſtrationen einzelner Worte, wie:

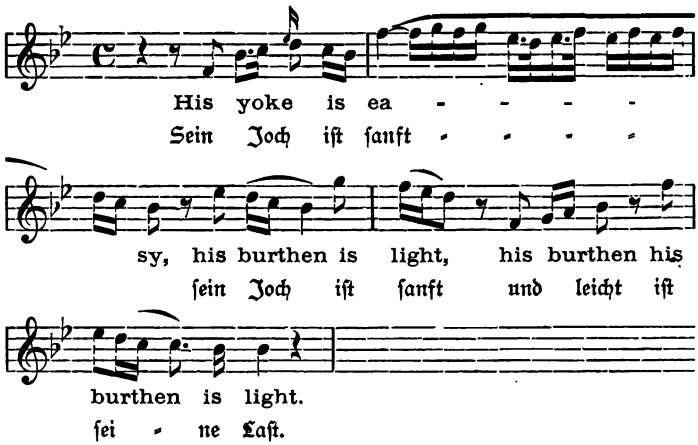


oder „alle nations“ (alle Nationen), ſondern nach ihrer ganzen Ausführung ſind dieſe beiden Sätze bewunderungswürdige Zeugniſſe der Größe des Meiſters. Das gilt wieder weniger von dem folgenden Chorſatz, deſſen Thematik an ſich nicht bedeutend iſt und der auch durch die etwas rhapſodiſche Verarbeitung nicht gewinnt. Alles überſtrahlend folgt dann die Alt-Arie mit Chor: „O thou that tellest good tidings to Zion“ (O du, die Wonne verkündet in Zion) und nach-

dem noch in dem prachtvollen Recitativ: „For, behold, darkness shall cover the earth“ (Blick auf! Nacht bedecket das Erdreich) und der Arie: „The people that walked indarkness“ (Das Volk, das im Dunkeln wandelt) direct auf das große Ereigniß hingewiesen worden ist, wird dies als Thatsache verkündet, erst von Solostimmen:



der Chor bringt anfangs nur, unter schallender Orchesterbegleitung, die Worte: „Wonderful! Counsellor! the Migthy God! the Everlasting Father! the Prince of Peace“ (Wunderbar! Herrlichkeit! der starke Held, der Ewigkeiten Vater! der Friedensfürst). Erst am Schluß bringt er das Thema der Solostimmen machtvoll chorisch ausgeführt. Ein kurzes Pastorale, zu welchem Händel durch die Pifferari oder Piffari-Hirten aus den Abruzzen, welche alljährlich zur Weihnachtszeit nach Rom kommen, um der Jungfrau und dem Jesuskinde mit Sang und Instrumentalspiel ihre Anbetung darzubringen, angeregt wurde, leitet dann die Verkündigung der Geburt Christi durch die Engel an die Hirten ein. Das „Ehre sei Gott“ wird zu einem trotz seiner Knappheit gewaltig wirkenden Chor verwendet. Von den beiden Arien, die jetzt folgen, und von denen die eine den Gottessohn als König und die zweite als den, seine Heerde weidenden guten Hirten feiert, ist die zweite namentlich populär geworden. Nach der ursprünglichen Fassung hatte die erste außer der Tonart auch noch die Tactart mit der zweiten gemein. Der Chor geht auf die Anschauung der zweiten Arie ein; er nimmt ein verwandtes Thema auf:



das er ſehr frei, aber effectvoll verarbeitet und damit ſchließt der erſte Theil.

Der zweite Theil behandelt das Leiden und Sterben des Heilands und wir erfahren zugleich, daß mit ſeiner Auferſtehung und der Ausgießung des heiligen Geiſtes ſein Reich begründet iſt. Der, das Leiden und Sterben des Herrn behandelnde Abſchnitt des zweiten Theils bildet unzweifelhaft den Glanzpunkt des ganzen Werks. Gleich der erſte Chor: „Behold, the Lamb of God“ (Seht, das iſt Gottes Lamm) iſt mit jener weihevollen Wärme geſchrieben, die uns die Opferthat zu eigenem Empfinden nahe legt; mehr noch die folgende Arie: „He was despised“ (Er ward verſchmähet), das würdigſte Seitenſtück zu der berühmten Arie aus Samſon und in den beiden folgenden Chören: „Surely! he hath borne“ (Wahrlich! er trug unſere Qual) und: „And with his stripes weare healed“ (Durch ſeine Wunden ſind wir geheilet) gewinnt die Stimmung ihren Höhenpunkt. Zu dramatiſcher Gewalt ſind die folgenden Chöre: „Al we like sheep“ (Der Heerde gleich) und: „He trusted in God that he would deliver him“ (Er trauet Gott, der helfe ihm) mit dem verbindenden Recitativ: „All they that see him“ (Und Alle, die ihn

sehn) gesteigert; dem entspricht auch das folgende Recitativ: „They rebuke hath broken his heart“ (Die Schmach bricht ihm sein Herz), nicht aber auch die etwas matte Arie: „Behold and see“ Schau hin und sieh). Nicht mit der, durch das Recitativ: „He was cut off“ (Er ist dahin) eingeleiteten Arie: „But thou didst not leave“ (Doch du ließest ihn), sondern durch den Chor: „Hoch thut euch auf“, der zu des Meisters populärsten gehört, wird die Auferstehung des Herrn würdig eingeführt, wie durch den nicht minder großartigen: „Lobsingt dem ewigen Sohn“. Des Herrn Himmelfahrt wird dann in einer Alt-Arie besungen: „Thou art gone up on high“ (Du fährest in die Höh') und die Ausbreitung des Reiches Christi durch den mächtigen Chor: „The Lord gave the word“ (Der Herr gab das Wort), wie durch die Arie: „How beautiful are the feet“ (Wie lieblich ist der Boten Schritt) und den Chor: „Their sound is gone out“ (Ihr Schall gehet aus). Die glanzvolle Baß-Arie: „Why do the nations“ (Warum entbrennen die Heiden) und der Chor: „Let us break their bands“ (Auf, zerreißet ihre Bande) zeigt uns die Kirche Christi als die streitende und die Arie: „Thou shalt break them“ und der Schlußchor: „Hallelujah“ als die siegende.

Der dritte Theil endlich zeigt die neue Welt in ihrer ganzen Herrlichkeit. Die sterbensfrohe Zuversicht des echten Christen findet in der ersten Arie wahren Ausdruck und ihre Bestätigung durch den anschließenden Chor, wie durch das Baß-Recitativ und die prachtvolle Arie: „The trumpet shall sound“ (Sie schallt, die Posaun') und weiterhin durch das Duett: „O death where is thy sting“ (O Tod, wo ist dein Stachel), dann folgt ein Dankchor: „But thanks be to God“ (Drum Dank sei dir, Gott). Noch einmal wird der zuversichtlichen Hoffnung Ausdruck gegeben in einer Arie; mit dem gleichfalls populär gewordenen Chor: „Worthy is the Lamb“ (Würdig ist das Lamm) schließt das Werk ab.

Während so der Händelsche „Messias“ seinen Schwerpunkt im Welthistorischen der Erscheinung Jesu hat, ist in dem Bachschen Weihnachtsoratorium, wie in seinen Passionen und den hierher gehörigen

Cantaten die ganze Heilsthat nach ihrer Einwirkung auf das Gemüth dargestellt.

Sowol in dem Weihnachtsoratorium, wie in der Passion wird alles Thatsächliche treu nach dem Evangelium schlicht erzählt, die einzelnen hervortretenden Züge werden dramatisch dargestellt, hervorgehoben und dazwischen hindurch klingen die Gefühlsergüsse der Gemeine, und diese betheiligt sich an der Handlung so lebendig, das persönliche Empfinden des Zuhörers wird so stark angeregt, daß es zuweilen in das Dramatische mit eingreifen möchte. So beginnt das Weihnachtsoratorium gleich mit der Aufforderung:

„Jauchzet, frohlocket! Auf, preiset die Tage!
Rühmet, was heute der Heiland gethan!" u. s. w.

und dann erst hebt der Chor die Erzählung an, nach dem Evangelisten Lucas: „Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot von dem Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzet würde", und als die Erzählung bis zu der Stelle gekommen ist: „Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, daß sie gebären sollte", unterbricht der Alt (Zion) den Erzähler mit der Gemüthsreflexion:

„Nun wird mein Liebster Bräutigam,
Nun wird der Held aus Davids Stamm
Zum Trost und Heil der Erden
Einmal geboren werden" u. s. w.

und an die innig süße Arie:

„Bereite dich Zion, mit zärtlichen Trieben
Den Schönsten, den Liebsten, bald bei dir zu sehen"

knüpft sich der Gefühlserguß der Gemeinde in dem Choral: „Wie soll ich dich empfangen!" Der Evangelist erzählt dann weiter bis ihn wieder das erregte Gemüth Derer, denen er das Wunder erzählt, unterbricht. Der Sopran intonirt die Choralstrophe: „Er ist auf Erden kommen arm" und der Baß begleitet in recitativisch gehaltenen Zwischenreden und preist dann in einer glanzvollen Arie den Heiland, welcher der Erde Pracht so wenig achtet, und die Gemeinde bittet wieder in Choralweise:

Ach mein herzliebes Jeſulein,
Mach' dir ein rein ſanft Bettelein,
Zu ruh'n in meines Herzens Schrein,
Daß ich nimmer vergeſſe Dein."

In dieſer Weiſe wechſelt Epiſches und Dramatiſches mit den Ergüſſen des bewegten Gemüthes der Gemeinde und das perſönliche Empfinden des Zuhörers, wird ſo lebendig, daß es mehrmals in die Handlung eingreifen machte:

„Frohe Hirten eilt, ach eilet,
Eh' ihr euch zu lang verweilet!
Eilt! das holde Kind zu ſehn."

ruft der Tenor den Hirten zu, nachdem dieſen die Verkündigung durch die Engel geworden iſt, und die Zion fühlt ſich ſo perſönlich hineingezogen, daß ſie dem Chriſtuskinde ein reizendes Wiegenlied ſingt. Noch wirkſamer wird dieſe Anordnung in der Paſſion, weil bei ihr das Dramatiſche noch ſchärfer heraustritt. Die einzelnen handelnden Perſonen werden hier wirklich ſelbſtredend eingeführt, wodurch die dramatiſche Wirkung natürlich bedeutend geſteigert iſt. Namentlich wird in der Matthäus-Paſſion das welthiſtoriſche Drama in anſchaulicher Lebendigkeit vorgeführt. Schon die Einleitung zeigt dies; in früherer Zeit enthielt dieſe die Aufforderung oder Bitte: „Höret die Hiſtoria des Leidens und Sterbens unſeres Heilandes Jeſu Chriſti"; die Matthäus-Paſſion beginnt dagegen gleich mit einem dramatiſch entwickelten Geſpräch der „Tochter Zion" mit den Gläubigen, wodurch dieſe ſofort zu mitlebenden, unmittelbar wahrnehmenden Hörern und Zuſchauern gemacht werden. Darauf beginnt der Evangeliſt ſeine Erzählung: „Da Jeſus dieſe Rede vollendet hatte, ſprach er zu ſeinen Jüngern": und ſofort tritt Jeſus auch ſelbſtredend ein; die Gemeinde knüpft hieran den Choral: „Herzliebſter Jeſu, was haſt du verbrochen?" Das nachfolgende Recitativ führt den erſten der, in die Handlung eingreifenden Chöre der Juden ein, die ſcharf von den Chören der Jünger und denen, der betrachtenden und mitempfindenden Gemeinde geſchieden ſind. Ganz in derſelben Weiſe, wie im Weihnachtsoratorium, ergreifen dann auch Einzelne aus der Gemeinde das Wort, um ihren Empfindungen Aus-

druck zu geben, und als die Erzählung bis zur Gefangennahme Jesu gekommen ist, da wird der Antheil der Gemeinde an dem Ereigniß so stark, daß sie mit eingreifen möchte, um das Entsetzliche aufzuhalten.

Zwei Solostimmen (Sopran und Alt) berichten in antheilvoller Weise: „So ist mein Jesus nun gefangen", und der zweite Chor ist von dem ungeheueren Ereignisse so ergriffen, daß er es aufhalten will: „Laßt ihn! Haltet! bindet nicht!" ruft er in höchster Erregung und beide Chöre vereinigen sich dann, um in einem, gewaltig wirkenden fugirten Satze Blitz und Donner und den Abgrund der Hölle zur Vertilgung der Mörder anzurufen und in dieser Weise nimmt die Gemeinde fortwährend den lebhaftesten persönlichen Antheil an der Opferthat, die in Erzählung und dramatischer Darstellung wechselnd ununterbrochen vorgeführt wird.

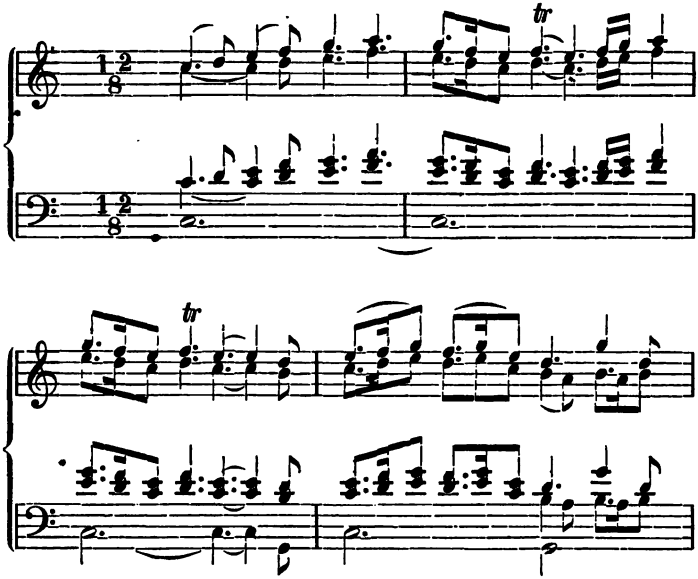
Diese veränderte Weise der äußeren Anordnung der verwandten Stoffe bedingt die Verschiedenheit in der Auffassung und Ausführung derselben durch die beiden Meister. Bach schaut seine Stoffe in dem engen Rahmen einer reichen und geläuterten Subjectivität an, kein Zug entgeht ihm, die geringsten Umstände erwecken in ihm eine unendliche Fülle der innigsten Gemüthsergüsse; Händel dagegen erfaßt sie in ihren weiten und großen Beziehungen zu Welt und Zeit; nach den weiten und großen Maaßen einer energischen Objectivität. In Bach lebt die Innigkeit, in Händel das lebendige Pathos des Gemüths, und so lösen sie Beide auch musikalisch ihre an sich ganz gleichen Aufgaben. Diese Grundverschiedenheit macht sich selbst in den Motiven Beider bemerkbar. Auch Händel erstrebt eine polyphone Gestaltung, aber nie weiter, als der glänzende, mächtige Gesammteindruck dadurch erhöht wird, ohne jene Consequenz, die wir bei Bach finden. Dieser schreibt vorwiegend polyphon, weil ihm diese Schreibart den meisten Raum gewährt, den ideellen Gehalt seiner Themen zu erschöpfen; Händel dagegen, weil sie ihm neben dramatischer Lebendigkeit macht- und glanzvolle Wirkung erzielen hilft. Beide Meister verwenden in ihren Arien, wie in den Themen ihrer Chöre gern ton- und klangreiche Figuren, ganz im Sinne ihrer Zeit; Bach aber mehr mannichfaltig und reicher melodisch geführt, als Händel, der sich gern auf die klangreicheren, schnell treffenden

Intervalle beschränkt. Dabei verwendet er in Anlage und Ausführung seiner gewaltigen Tonbilder vorwiegend den einfacheren harmonischen Apparat, während Bach auch nach dieser Seite mit fast verschwenderischem Luxus verfährt. Die Bachsche Harmonik ist eine so reiche, daß in ihr die gesammte reiche Fülle seiner Innerlichkeit zur Erscheinung kommt.

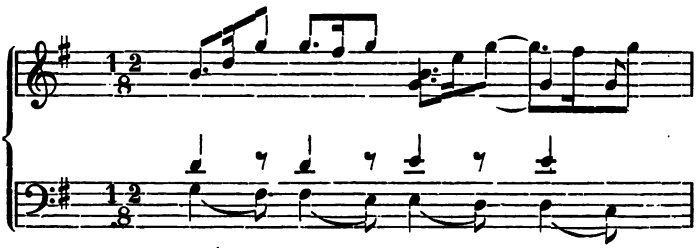
Die Händelschen Themen dagegen halten sich meist innerhalb der einfachsten harmonischen Grundlage; sie sprechen ihren Inhalt in rückhaltsloser Bestimmtheit aus und führen mit zwingender Nothwendigkeit und einer von keinem Andern erreichten Allgewalt in Situation und Stimmung hinein. Bei Bach begegnen wir auch in solchen Fällen, in welchen er ganz gleiche Stimmungen auszutönen hat, immer einer gewissen Rückhaltung, wie, um nur einzelne Beispiele anzuführen, im Anfangschor des Weihnachtsoratoriums: „Jauchzet, frohlocket", oder dem Chor: „Herrscher des Himmels", oder der Baß-Arie: „Großer Herr und starker König"; durch eine fein gewählte Harmonik, oder durch ein eigenthümlich geführtes Orchester weiß er jenen Schleier über das Ganze zu breiten, der seine Innerlichkeit in einem wunderbar mystischen Halbdunkel zeigt. Der erste Chor des Weihnachtsoratoriums beginnt in ganz Händelscher Weise, mit hellen eindringlichen Accorden der D-dur-Tonart, aber schon „Lasset das Jagen" löst sich in ein echt Bachsches Stimmgewebe auf und das Orchester figurirt in einer Weise, die den Chor viel mehr nach innen, als nach außen bewegt erscheinen läßt.

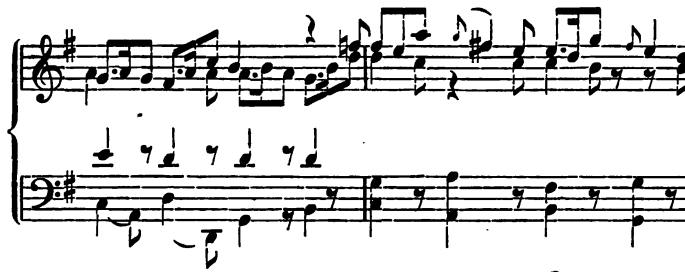
Augenscheinlicher noch tritt die verschiedene Anschauungsweise beider Meister in der Behandlung der Erscheinung der Engel bei den Hirten hervor. Beide leiten die Episode durch ein Pastorale ein. Händel begnügt sich mit der bloßen Andeutung; es ist ein einfaches Hirtenlied, das er instrumental einführt:

Larghetto.

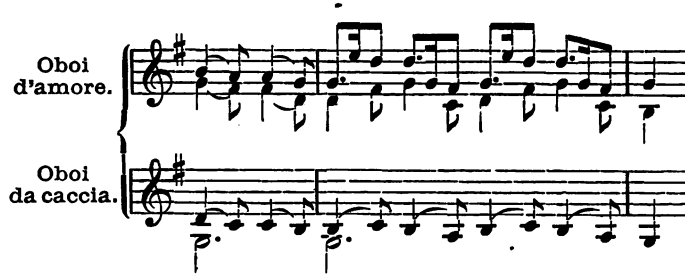


Bach dagegen führt das Bild in genialſter Tonmalerei weit aus; er giebt eine Paſtoral-Sinfonie von berückender Wirkung. Die Streichinſtrumente, unterſtützt von den, bei den Hirten beſonders beliebten Flöten, bilden den einen ausführenden Chor mit dem Motiv:



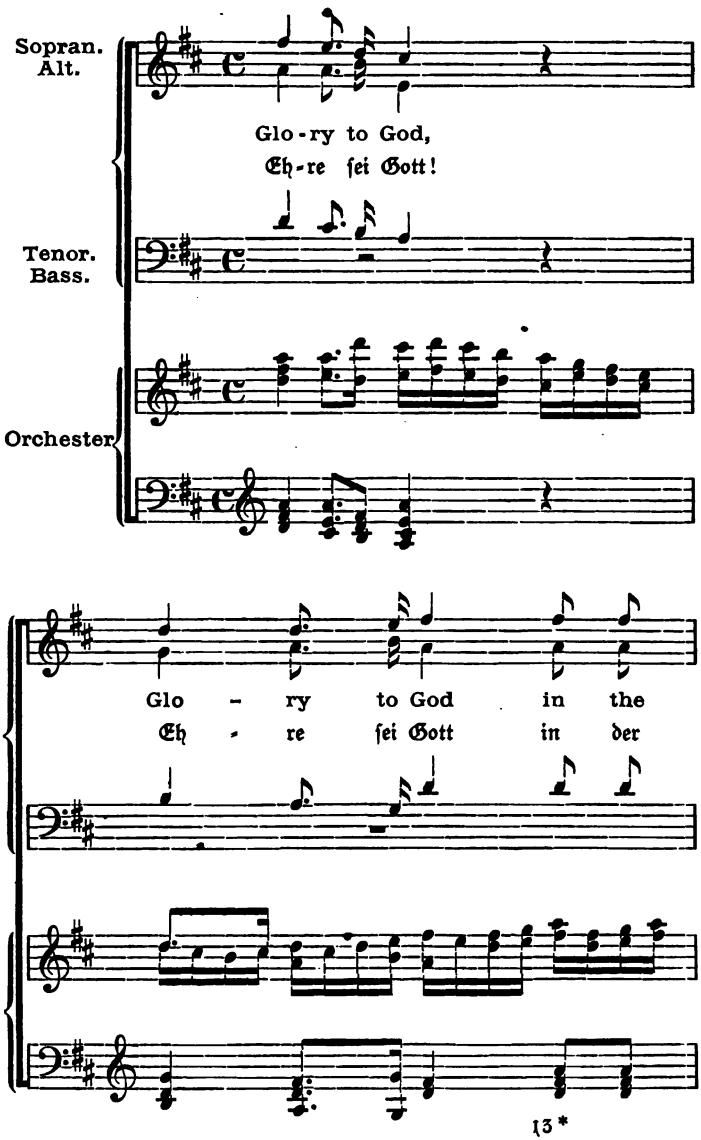


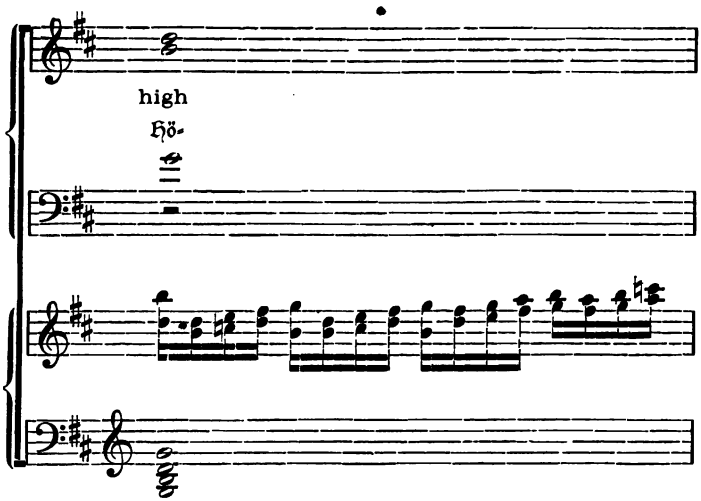
Ein zweiter Chor, aus Oboen zusammengestellt, charakterisirt in seiner orgelmäßigen Führung die Erscheinung der himmlischen Heerschaaren:



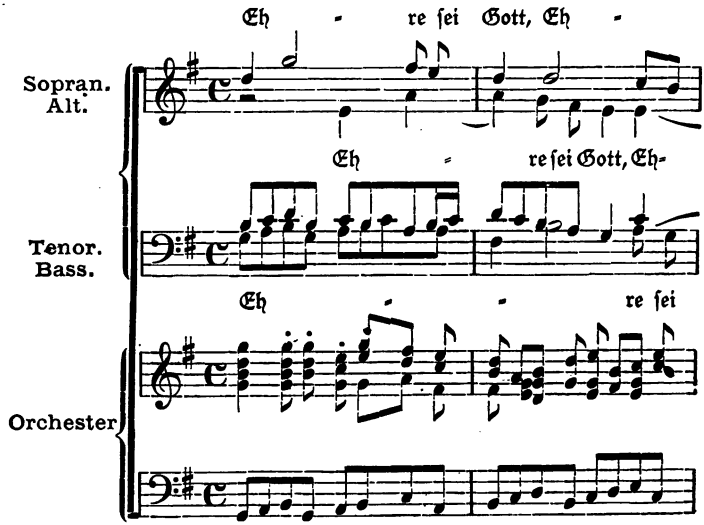
und beide Motive webt der Meister so trefflich in einander, daß wir ein vollständiges Bild jener heiligen Weihnacht erhalten. Daß er dem zweiten Motive die angegebene Deutung gab, ersieht man aus der Verwendung desselben im Schlußchoral des zweiten Theils. Die Choralstrophe: „Wir singen dir in deinem Chor" wird nach der Melodie: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" gesungen, der Baß figurirt mit dem ersten Thema der Pastoral-Sinfonie, und das zweite wird zu Zwischenspielen verwendet.

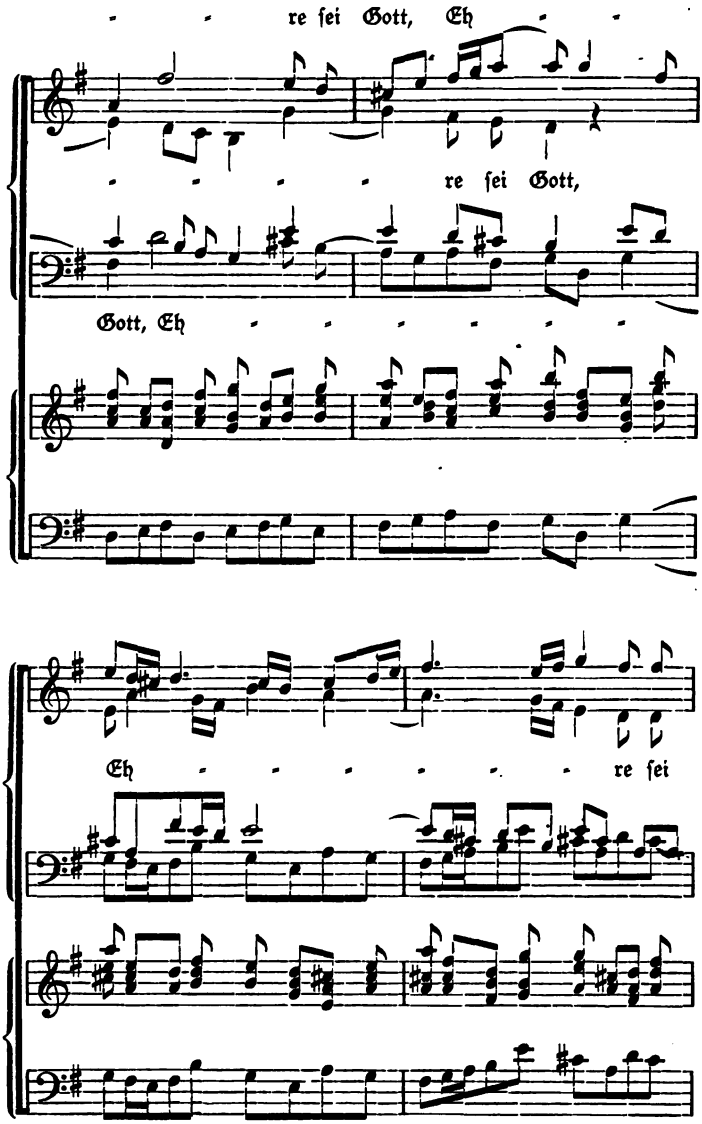
Auch in dem „Ehre sei Gott", das beide Meister bearbeiten, zeigt sich die Verschiedenheit ihrer besonderen Weise der Auffassung und Ausführung. Händel declamirt machtvoll und eindringlich in gedrängter Harmonik und das Orchester figurirt mit den wirksamsten Figuren:


Sopran.
Alt.
Glo-ry to God,
Eh-re ſei Gott!
Tenor.
Bass.
Orchester
Glo - ry to God in the
Eh - re ſei Gott in der



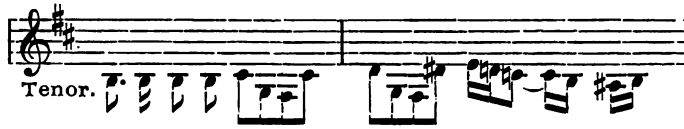
Bei Bach dagegen ſingen alle Stimmen in wahrhaft ſeraphiſcher Weiſe und auch die Inſtrumente werden zu beſonderen Stimmen und ſind zu ſelbſtändigen Chören zuſammengefaßt:

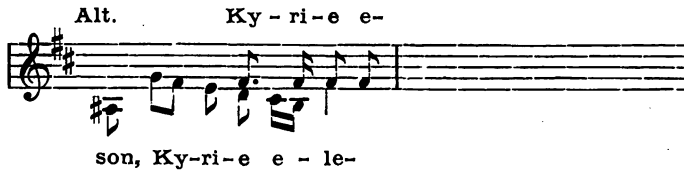



re ſei Gott, Eh
re ſei Gott,
Gott, Eh
Eh
re ſei

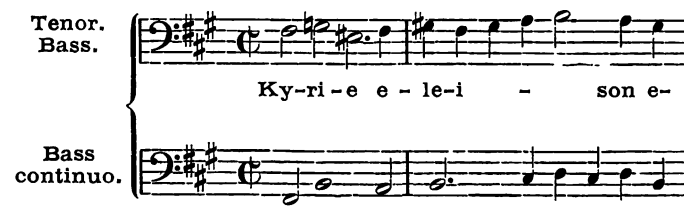
Zahlreiche andere Belege noch wären hier anzuführen, wie der Anfangschor des dritten Theils des Weihnachtsoratoriums, oder das „Sanctus“ der H-moll-Messe, in denen auch Bach Pracht und Glanz zu entfalten bemüht ist, aber immer nur mit den, mehr innerlich wirkenden Mitteln. Das Orchester mit seiner emsigen Thätigkeit des Erläuterns läßt das, mehr im Geiste Händels erfundene Vocale als im Geiste Bachs ausgeführt erscheinen.

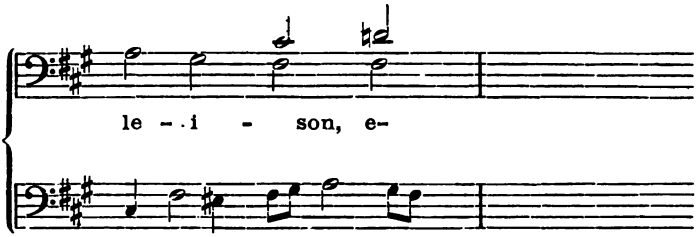
In der Regel haben die Bachschen Themen reichere harmonische Grundlage. Themen, so reich harmonisirt, wie die nachstehenden der H-moll-Messe:





und:

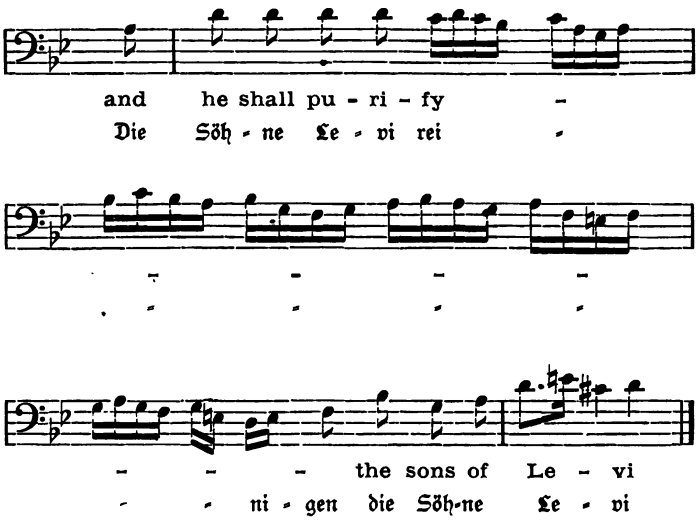




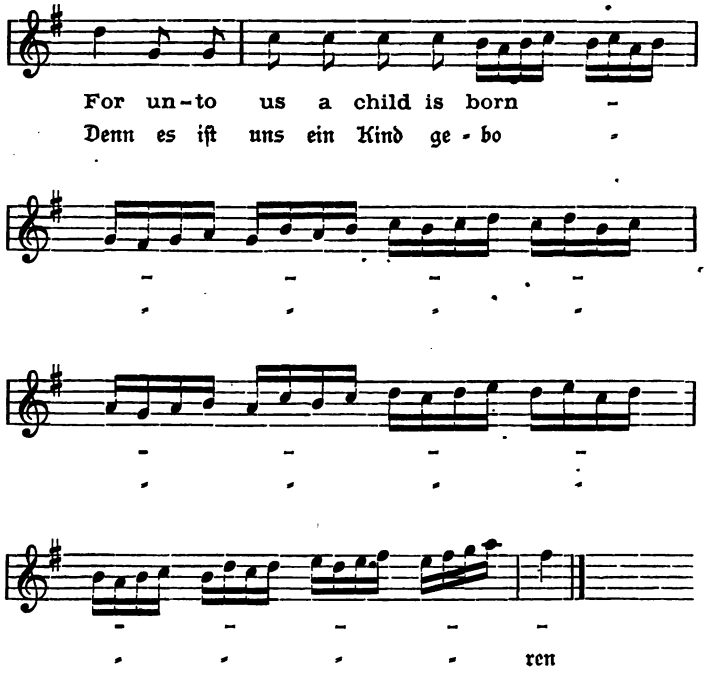
treffen wir bei Händel nicht; auch jenes „Durch ſeine Wunden ſind wir geheilt" kommt dieſen nicht gleich.

Ebenſo unterſcheiden ſich die tonreichen Themen beider Meiſter in ziemlich derſelben Weiſe. Mit ſchlagfertiger Sicherheit führt ſie Händel direct auf einen Punkt los, ſo daß dieſer gewiſſermaßen ſchon im Ausgangspunkt ganz beſtimmt feſtgeſtellt iſt, wie in folgenden:

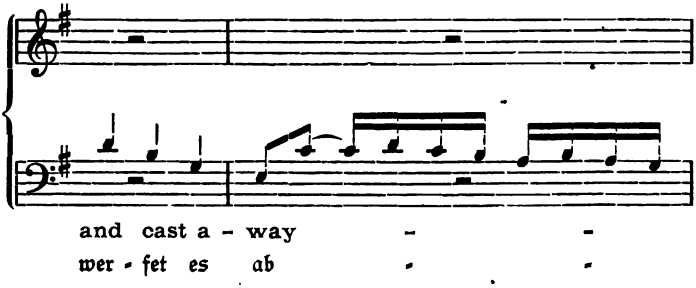
Aus: Meſſias.

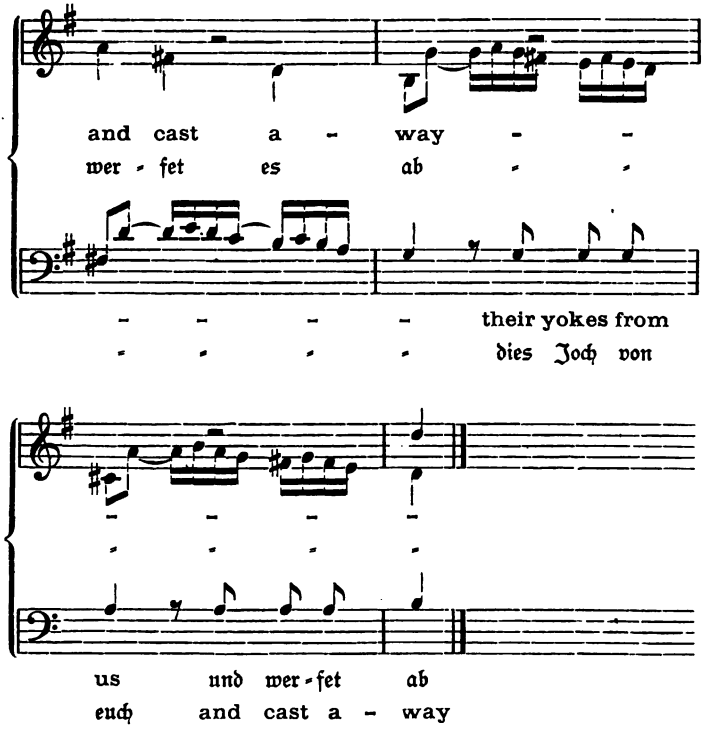


Aus: Meſſias.

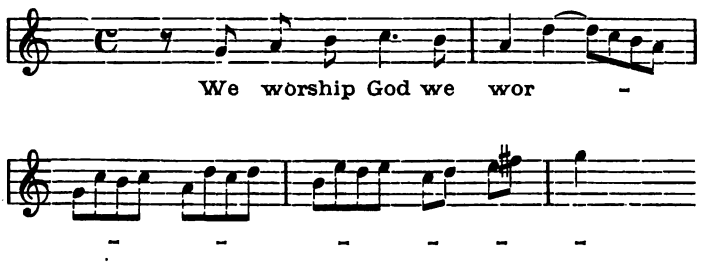


Aus: Meſſias.

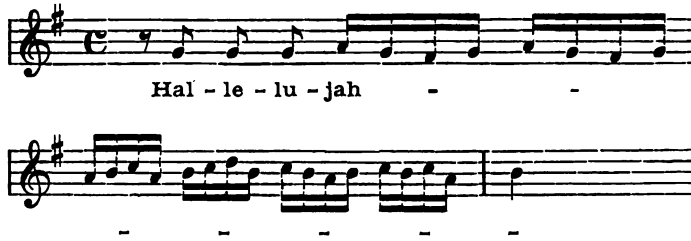




Aus: Judas Makkabäus.

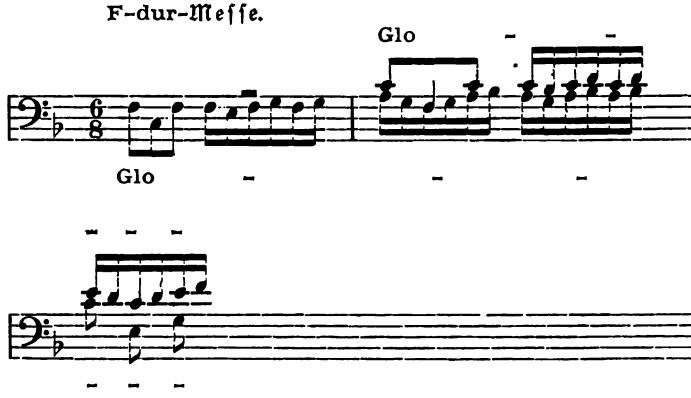


Aus: Saul.

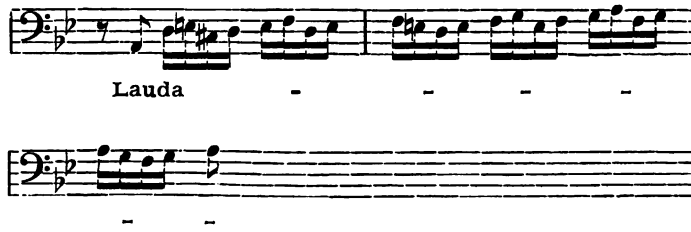


Bach dagegen wendet seine Themen bald vor-, bald rückwärts, je nach den Strömungen seines Gemüths:

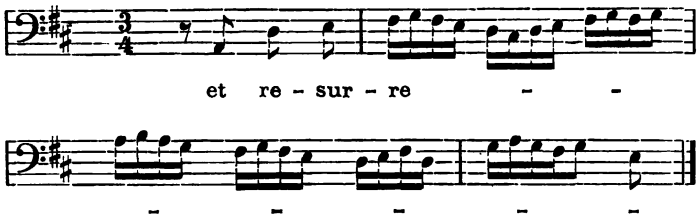
F-dur-Messe.



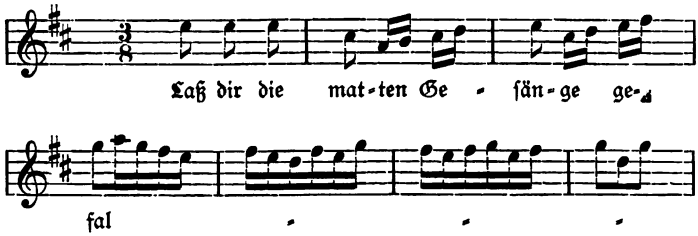
G-moll-Messe.



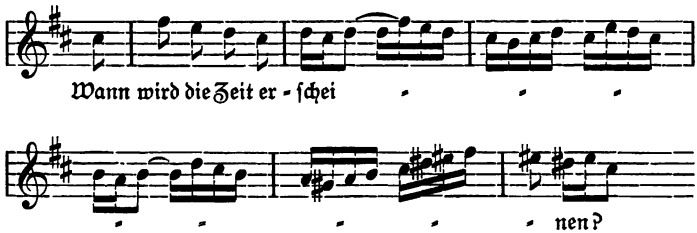
H-moll-Meſſe.



Weihnachtsoratorium.



Weihnachtsoratorium.



Mit dieſer melodiſch reicheren und vertieften Thematik wird aber nothwendig auch eine erweiterte und namentlich harmoniſch vertiefte Durcharbeitung nothwendig. Wir mußten wiederholt erkennen, daß Händel ſeine Themen nur ſo weit einigermaßen in energiſcher Conſequenz ſtrenger verarbeitet, als es mit der beabſichtigten größeren Wirkung ſich verträgt. Er will weniger ihren Inhalt erläutern, als vielmehr plaſtiſch anſchauliche Tonbilder aus ihnen entwickeln und daher verändert er ſie, wie es dieſem Zwecke entſpricht, und er hält an ihnen nur ſo lange feſt, als es die Wirkung des Ganzen erfordert. Bachs Themen haben meiſt einen ſo beſtimmten Gemüthsinhalt, daß ſie die mannichfachſten Durchführungen nicht nur zulaſſen, ſondern geradezu bedingen; und die vollſtändige Darlegung deſſelben erfordert meiſt eine ganz conſequent und ſtreng erfolgende Verarbeitung.

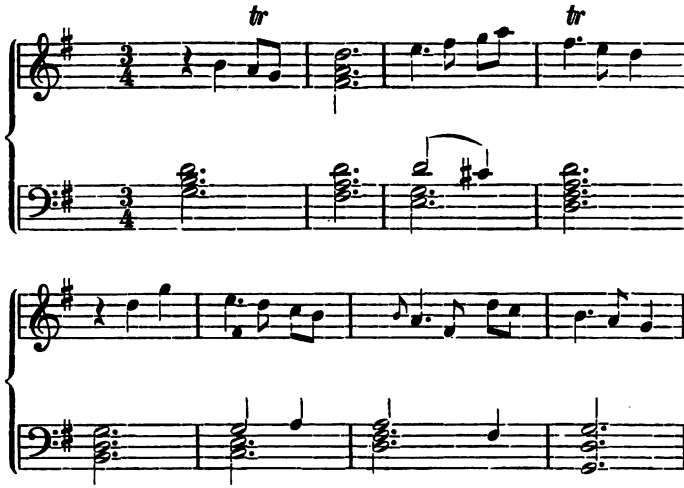
So wurde Händel der Sänger der wunderbaren Ausbreitung des Reiches Gottes unter den Menſchen, Bach der Verkündiger ſeiner Wunderwirkung auf das Gemüth; jener führt uns die ganze heilige Geſchichte vor, nach ihren Hauptzügen in großen Bildern dargeſtellt, dieſer zeigt ſie uns in ihrer Einwirkung auf das empfangende Gemüth. In dieſer verſchiedenen Stellung der Meiſter liegt zugleich der Grund ihrer weſentlich verſchiedenen Bedeutung. Händel wird populär in der edelſten Bedeutung des Wortes, Bach dagegen erlangte den mächtigſten Einfluß auf die Kunſtentwickelung. In ihm vollendete ſich die Kunſt als chriſtliche und trat zugleich als ſelbſtändige Inſtrumentalmuſik in bisher nicht gekannter Bedeutung hervor. Es konnte hier mehrfach darauf hingewieſen werden, daß Händel nur ausnahmsweiſe das Klangweſen der Inſtrumente berückſichtigt; als begleitende Inſtrumente zum Geſange, weiß er ſie meiſt höchſt charakteriſtiſch einzuführen, aber in ſeinen ſelbſtändigen Inſtrumentalwerken folgt er vorwiegend noch der vocalen Organiſation der Formen. Auch Bach kam noch nicht ſo weit, aus dem veränderten Klangweſen und der eigenthümlichen Technik der Inſtrumente heraus neue Formen zu begründen, aber er hat in der Weiſe, wie er bei der Conſtruction der Formen Technik und Klangweſen der Inſtrumente bereits entſcheidend be-

rücksichtigt, den Weg zu der neuen Entwickelungsphase treu vorgezeichnet. Seine Präludien, die Fantasien und Suiten, und nicht selten selbst seine Fugenthemen sind vielfach von dem Klangwesen der ausführenden Organe beeinflußt. Die Wirkung durch den Contrast, wie er bereits im Stil der Sonate der Italiener sich geltend macht, lag weniger in seiner Individualität begründet, deshalb wählte er die, ihm entsprechenderen künstlicheren Formen der Vocalmusik und die des Tanzes. Sein Hauptziel ist immer weniger auf Wirkung, als auf erschöpfende Darstellung des einen Hauptgedankens gerichtet; dem entsprechen seine Formen vollständig, und er bildet sie nur dem neuen Klangwesen entsprechend um und gestaltet sie auf diese Weise gewissermaßen neu. In der Behandlung dieser Formen schloß er sich lieber dem französischen Stil an, als dem, der Italiener. Er verschmolz die französische Weise der Variirung mit der echt deutschen der Choralfiguration zu einem neuen Stil der Claviermusik. Nach dialektischer Entwickelung des einen Gedankens ist sein Hauptstreben gerichtet; in einem Motiv ist der Charakter eines Satzes bestimmt und diesen entwickelt er dann in der weiteren strengen oder freien Bearbeitung.

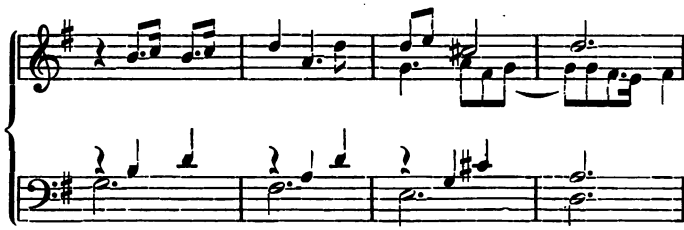
Als ein Muster der Darstellung der älteren Formen im neuen Klangwesen des Claviers erscheinen die 30 Variationen Bachs, die unter dem Namen der „Goldbergerschen" bekannt sind, und ihre Vergleichung mit den ähnlichen Arbeiten Händels führt wieder zu hoch interessanten Resultaten.

Das Thema der 62 Variationen Händels ist sehr nahe dem, der Goldbergerschen Variationen von Bach verwandt, beide Werke eignen sich deshalb ungemein gut zur Vergleichung. Es genügt hier die Anfänge herzusetzen. Händel bringt den einfachen harmonischen Apparat als Chaconne und variirt diese dann:

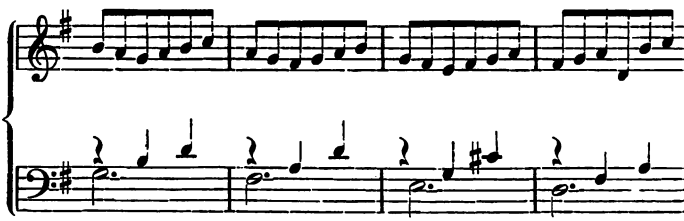
Chaconne.

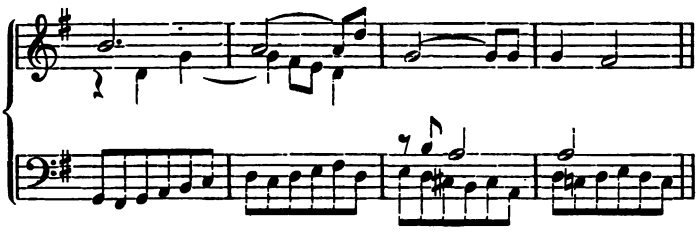


Var. 1.

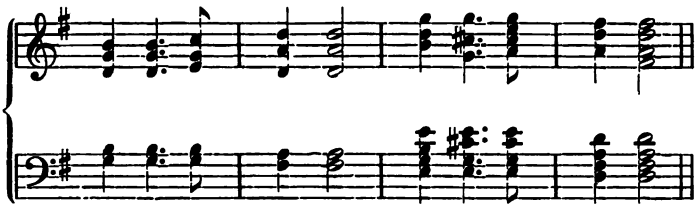


Var. 2.

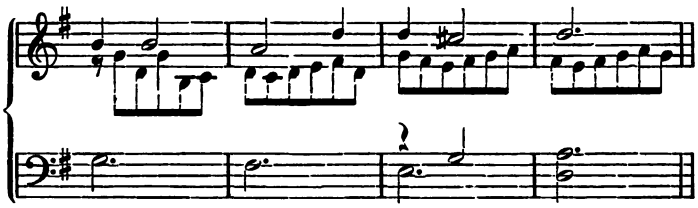




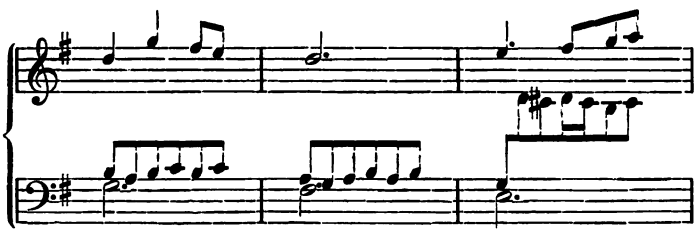
Var. 4.



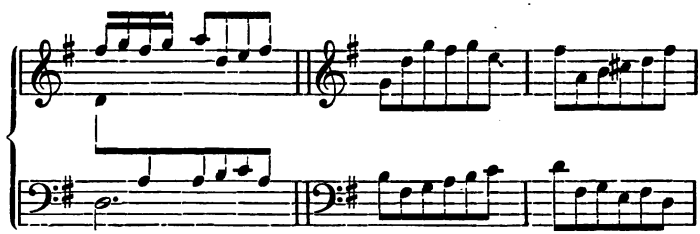
Var. 5.



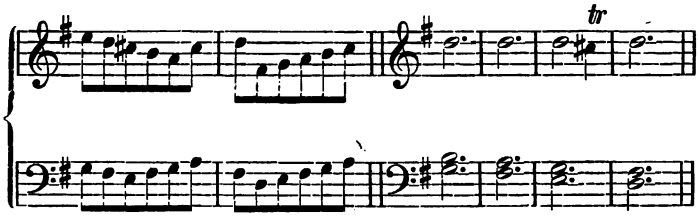
Var. 6.



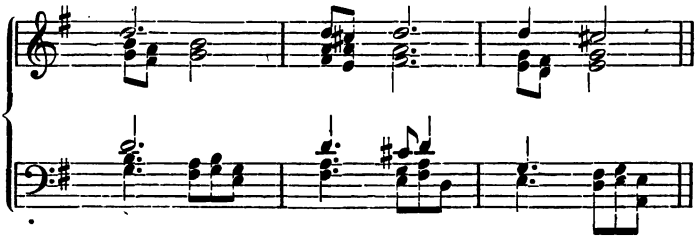
Var. 7.



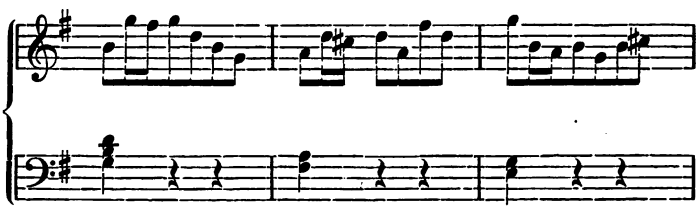
Var. 8.



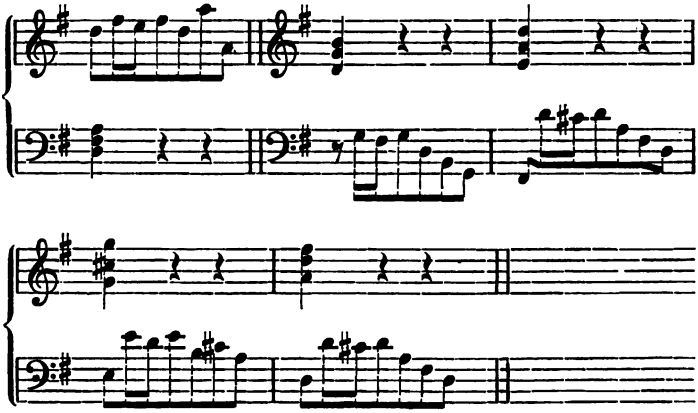
Var. 9.



Var. 10.

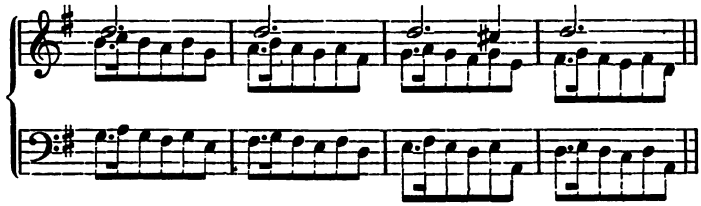


Var. 11.

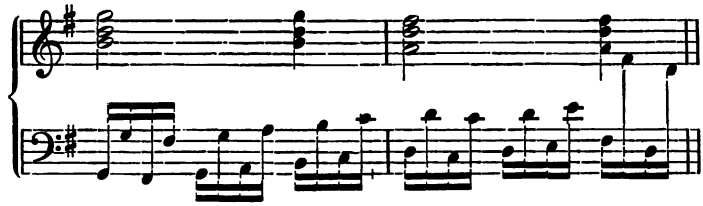


Ganz in derſelben Weiſe variirt Händel weiter; es ſind nur techniſche Veränderungen, die er mit dem Thema vornimmt, und die letzten ſind innerlich kaum weiter von dieſem entfernt als die erſten:

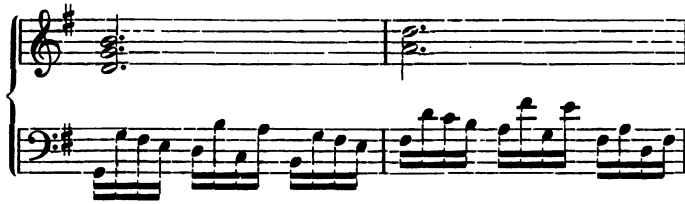
Var. 58.



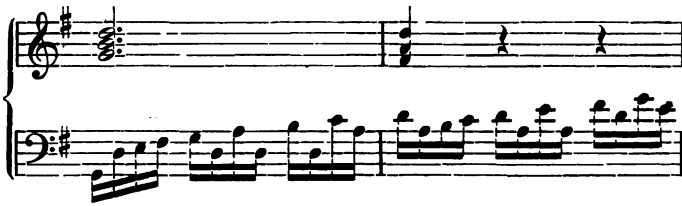
Var. 59.



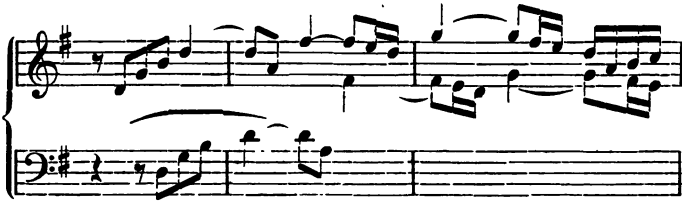
Var. 60.



Var. 61.



Var. 62.



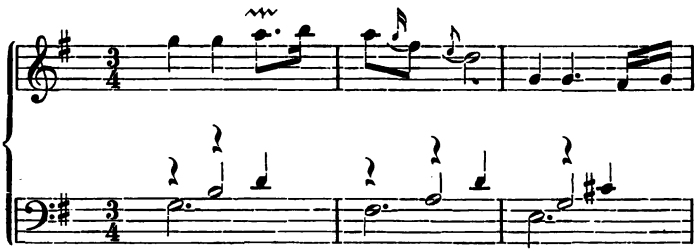
Nur dieſe letzte gewinnt als Canon in der Octave höhere ideelle Bedeutung den anderen gegenüber. Die Variationen über den harmoniſchen Grobſchmied, namentlich die in E-dur, ſind zum Theil brillanter gehalten, als die oben beſprochenen, aber ihr eigentlicher Kunſtwerth ſteht auch nicht höher.

In ganz anderer Weiſe faßte und löſte Bach ſeine Aufgabe. Das Thema, das er aus derſelben einfachſten harmoniſchen Grundlage entwickelt, iſt ſchon viel bedeutender; die Melodie iſt ſo reich figurirt und „allamodiſch verſchnörkelt", daß man nicht begreift, wie ſie noch zu

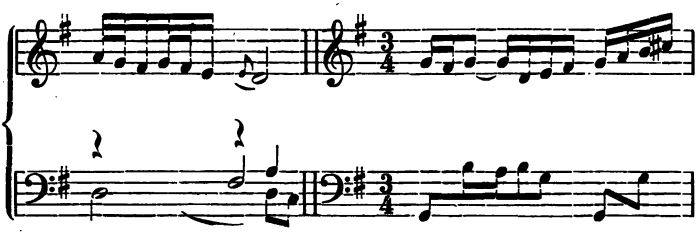
variiren iſt; aber darin zeigt ſich eben die hohe Meiſterſchaft, daß Bach überall neue Gebilde ſieht, wo ein gewöhnliches Auge nichts mehr findet. Jene Weiſe, die Händel erſt in der 62. Variation anwendet, wird bei Bach von vornherein prinzipiell geübt und ſo bringt jede neue Variation nicht nur eine techniſche Veränderung des Thema's, ſondern mit ihr zugleich eine Neugeſtaltung oder doch wenigſtens Neubeleuchtung des urſprünglichen Inhalts. Mit jeder neuen Variation wird auch der Ideenkreis, welchem das Thema angehört, entſprechend erweitert. Wieder werden die Anfangstacte einiger Variationen genügen, die Weiſe Bachs zu variiren, zu charakteriſiren:

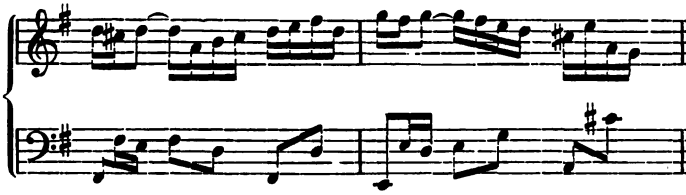
Thema.

Aria.

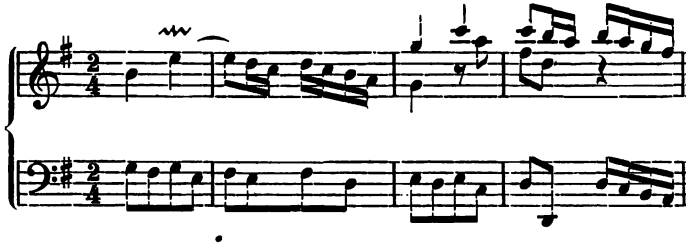


Var. 1.

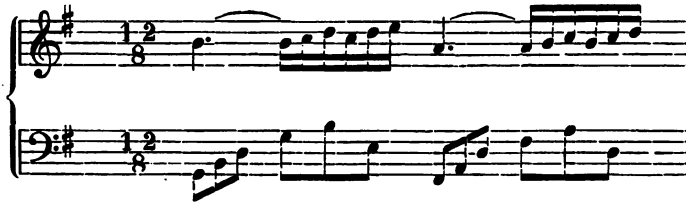


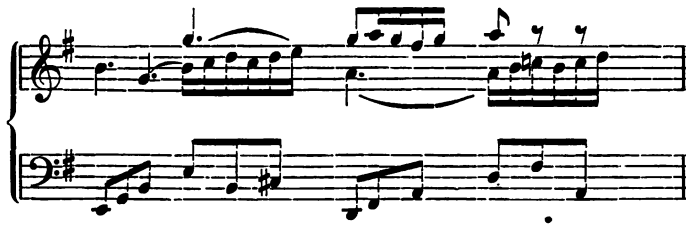


Var. 2.

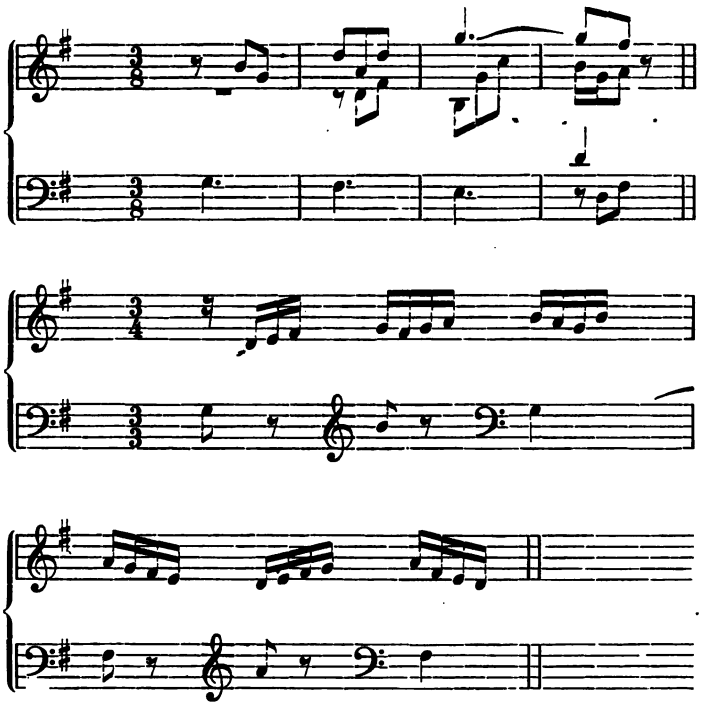


Var. 3. Canone all' unisono.





Var. 4.



Die erſte Variation ſchon hält nur noch am harmoniſchen Gerippe feſt; ſie iſt zweiſtimmig; jede Hand verarbeitet ein beſtimmtes Motiv, und zwar ſo, daß das urſprüngliche Motiv der Unterſtimme auch als Oberſtimme behandelt wird und umgekehrt; die zweite Variation bringt den urſprünglichen Inhalt als Canon mit einem Baß continuo; in der dritten iſt er zu einem Canon im Einklange gefeſtigt, und während die zweite ſchon abweichend vom Thema im $^2/_4$-Tact geht, nimmt die dritte den $^{12}/_8$-Tact auf. Dann folgt eine Variation in freier Nachahmung im $^3/_8$-Tact; ihr dann wieder ein ſtrenger Canon in der

Secunde. Die nächsten beiden Variationen erweitern wiederum den Inhalt in freier Führung, die erste im $^6/_8$-, die zweite im $^3/_4$-Tacte, so daß dann wieder seine Festigung in der strengen Form des Canon alla Terza geboten erscheint, und dann wird, als erster Ruhepunkt gewissermaßen eine Fughette angereiht. Einem Canon alla Quarta folgen dann wieder zwei freiere Variationen; diesen ein Canon alla Quinta in der Gegenbewegung und in dieser Weise variirt der Meister weiter; die künstlichsten Formen wechseln mit freieren; eine Variation gewinnt die Form der Ouvertüre, das Quodlibet (Var. 30) eine gleichzeitige Verbindung mehrerer Volksmelodien mit dem ursprünglichen Baß führt zur Wiederholung des Thema's als Schluß.

Es wird nicht nothwendig sein, auch noch an den Suiten, den Clavierfugen und den Concerten beider Meister specieller nachzuweisen, daß Händels Thätigkeit auf diesem Gebiete untergeordneter Art ist, gegen die des Leipziger Thomascantor nicht in Betracht kommen kann. Bach hatte in der kunstvollen Verwendung des neuen instrumentalen Materiales seine Aufgabe erkannt, und er löste sie mit der vollen Energie des gewaltigen Genies. Den ganzen Gestaltungsprozeß, wie er bereits mit den Niederländern begonnen hatte, brachte er damit zu Ende und indem er die Vocalfuge und vor Allem auch die Clavierfuge mit dem neuen protestantischen Geiste erfüllte, führte er zugleich die Kunstentwickelung nach neuer Richtung weiter und gab der neuen, der Instrumentalkunst eine höhere Basis. Ohne die künstlerische Gestaltung damit zu schädigen, gewinnt das eigenthümliche Klangvermögen des Instruments entscheidende Bedeutung bei der Erfindung und der Ausarbeitung des Kunstwerkes. Damit aber kommt auch das persönliche Empfinden zu seinem entsprechenden Ausdruck. Wie er damit zugleich dem modernen Musiksysteme seine sichere Grundlage giebt, namentlich in dem unsterblichen Fugenwerke: „Das wohltemperirte Clavier" und wie in diesen Claviersätzen, ganz besonders aber in seinen Suiten und den Partiten das Leben, wenn auch verklärt durch echte Frömmigkeit, hineinragt und einen neuen Stil zu erzeugen beginnt, das ist hier nicht weiter nachzuweisen. Die ungleich größere Zahl all dieser Werke bietet

nicht nur monumentale Kunstwerke, welche ihren Werth behalten werden auch unter dem andauerndsten Wechsel der verschiedenen Geschmacksrichtungen, sondern sie sind zugleich bahnbrechend geworden, wie nur wenige der gottbegnadetsten Geister.

Händels Instrumentalwerke dienten ausschließlich seinen praktischen Zwecken; er schrieb die Clavierwerke für seine hocharistokratischen Schülerinnen und Schüler und die Concerte für seine öffentlichen Aufführungen. Aehnliche Ziele, wie sie Joh. Sebastian Bach zugleich verfolgte, hatte er dabei nicht im Auge; das lag außerhalb seiner Mission, und deshalb würden seine Instrumentalwerke wol kaum seinen Namen bis auf unsere Zeit gebracht haben, sie selber wären gewiß längst verschollen, wenn er nicht auf dem Gebiete der dramatischen Musik einen ersten Ehrenplatz errungen, wenn er nicht der Schöpfer des Oratoriums geworden wäre, sich nicht mit seinen monumentalen Werken auf diesem Gebiete ein unvergleichliches Gedächtniß gestiftet hätte. Obgleich seine circa 40 italienischen Opern, die er schrieb, weitaus die besten der Gattung sind, würden auch diese nicht ihn in die Reihe der ersten Meister der Kunst geführt haben. Die italienische Oper konnte zu einer eigentlich weiteren Entwickelung nicht gelangen, und um sie umzuformen, hätte Händel sich einer Reihe musikalischer Darstellungsmittel enthalten müssen. Einer solchen Rückhaltung aber war er eben nicht fähig, und so trieb es ihn nach der entgegengesetzten Seite.

Wie Gluck den ganzen Apparat der italienischen Oper verengte, damit er sich der äußeren Darstellung möglichst knapp anschließt, so suchte ihn von nun an Händel zu erweitern und zu vertiefen, damit er die Bühnendarstellung überflüssig macht. Er verläßt deshalb auch die alten Stoffe, die eine scenische Darstellung erfordern, und wählt dafür die gewaltigen Ereignisse der heiligen Geschichte, die er in großen Tonbildern darstellt. Er giebt nichts von den Mitteln der italienischen Oper auf; er erweitert sie vielmehr und erfüllt ihre breiten Formen, die er auch auf den Chor überträgt, mit seinem gewaltigen, von den Wunderthaten der alten Geschichte erfüllten Geist. Frei von den Hebeln der äußeren Darstellung entwickelt sich die Handlung nur in ihren

inneren Prozeſſen, an deren lebendiger Darſtellung die Tonkunſt den lebhafteſten Antheil nimmt, und was ſie hier vermag, das hat Händel in ſolcher Meiſterſchaft zuerſt gezeigt. So entſtanden ſeine Oratorien: „Des Alexanders Feſt“, „Iſrael in Egypten“, „Meſſias“, „Samſon“, und „Judas Makkabäus“ als Werke von ewig muſtergiltiger Bedeutung, mit denen der oratoriſche Stil für alle Zeiten feſtgeſtellt iſt.

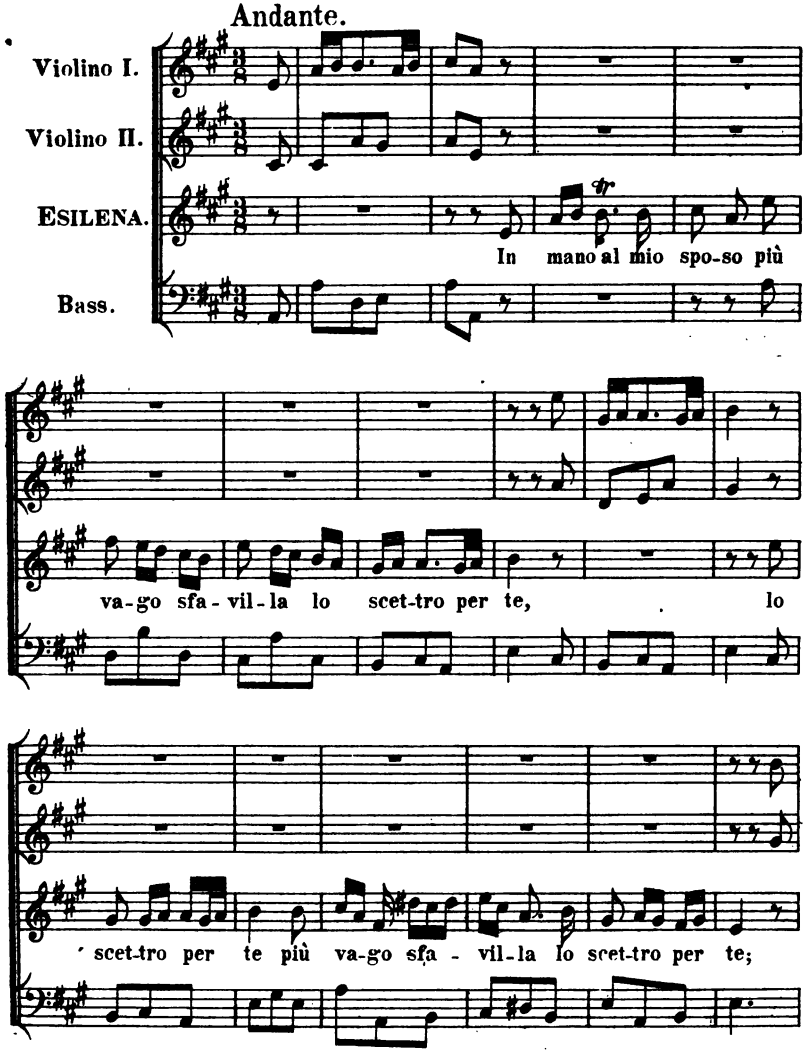
Pierer'ſche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Notenbeilagen zu Georg Friedrich Händel.

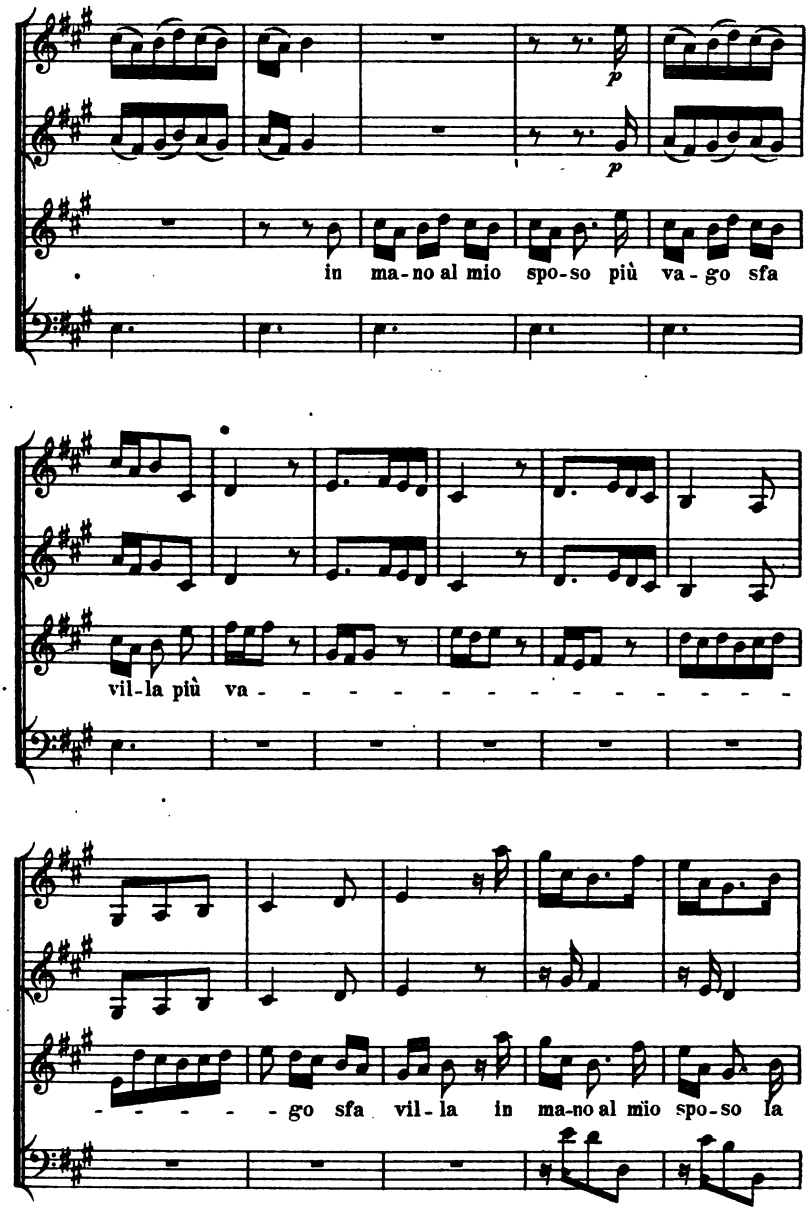
von

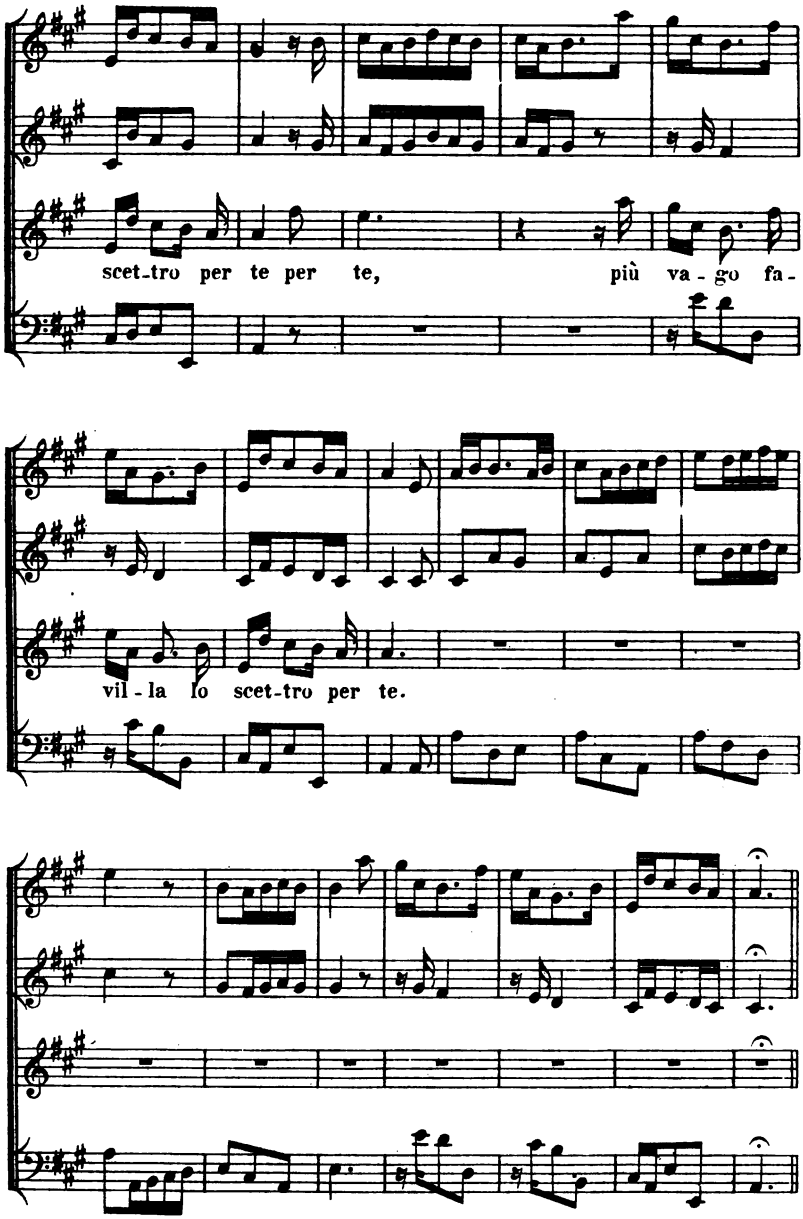
August Reissmann.

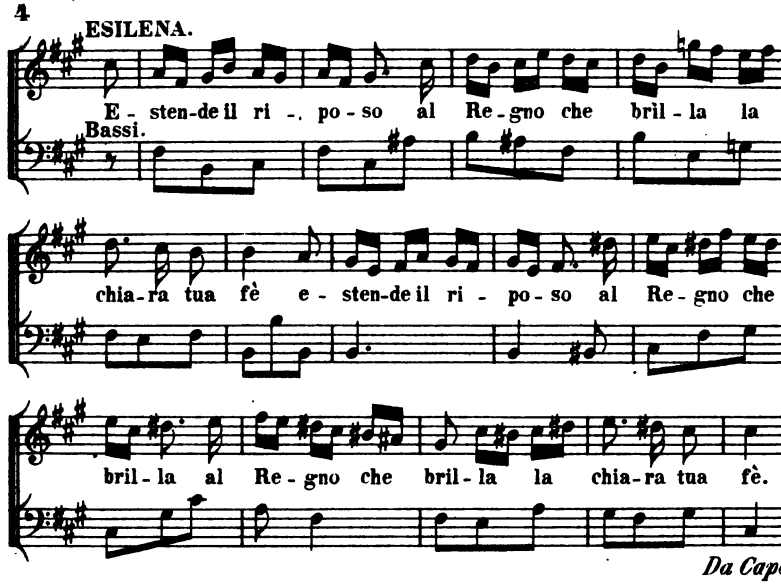
Nº 1. ARIE aus RODRIGO.



Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

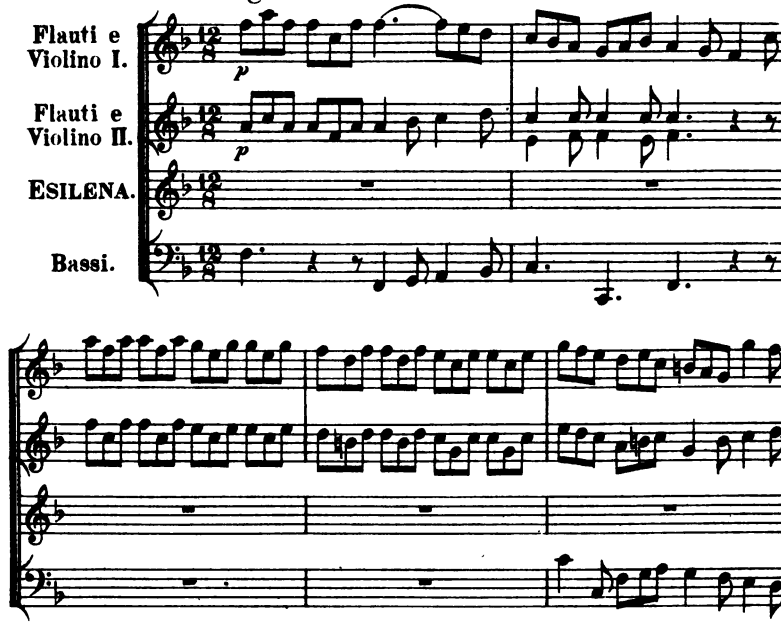

p
p
in ma-no al mio spo-so più va-go sfa
vil-la più va - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - go sfa vil-la in ma-no al mio spo-so la

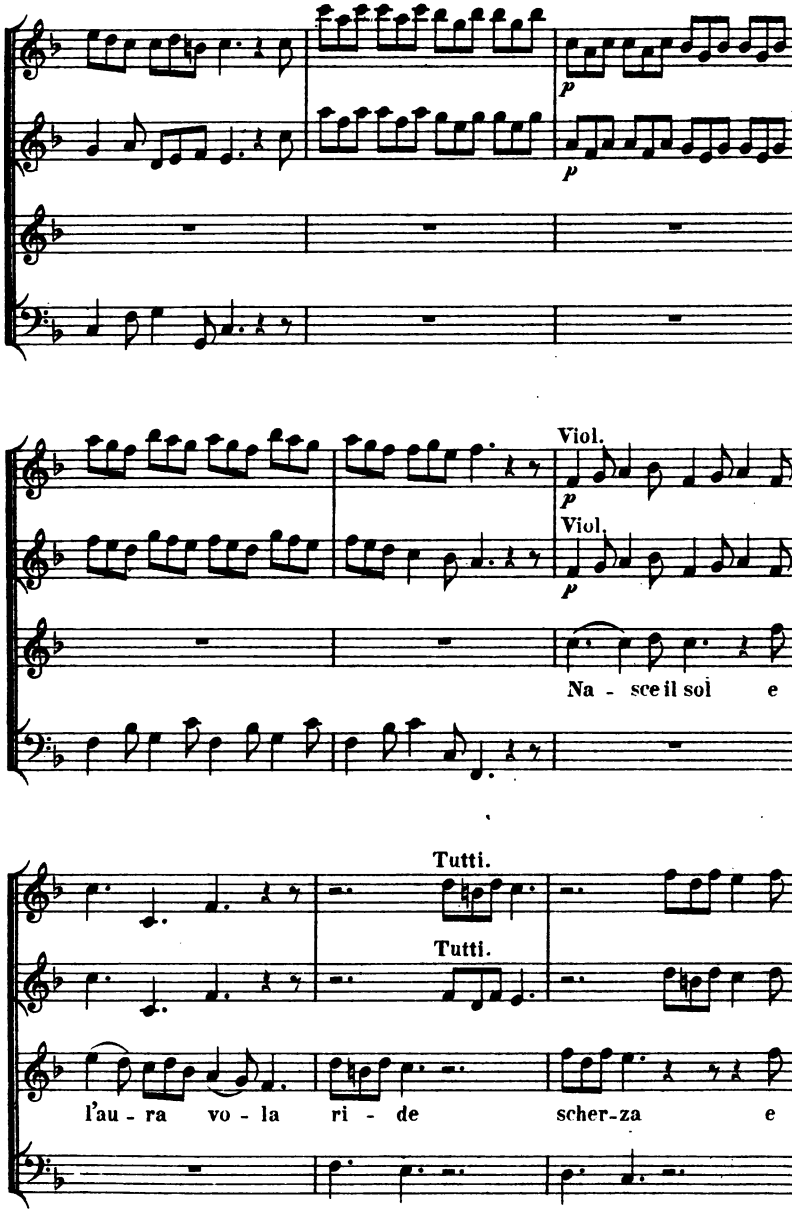

scet-tro per te per te, più va - go fa -
vil - la lo scet-tro per te.

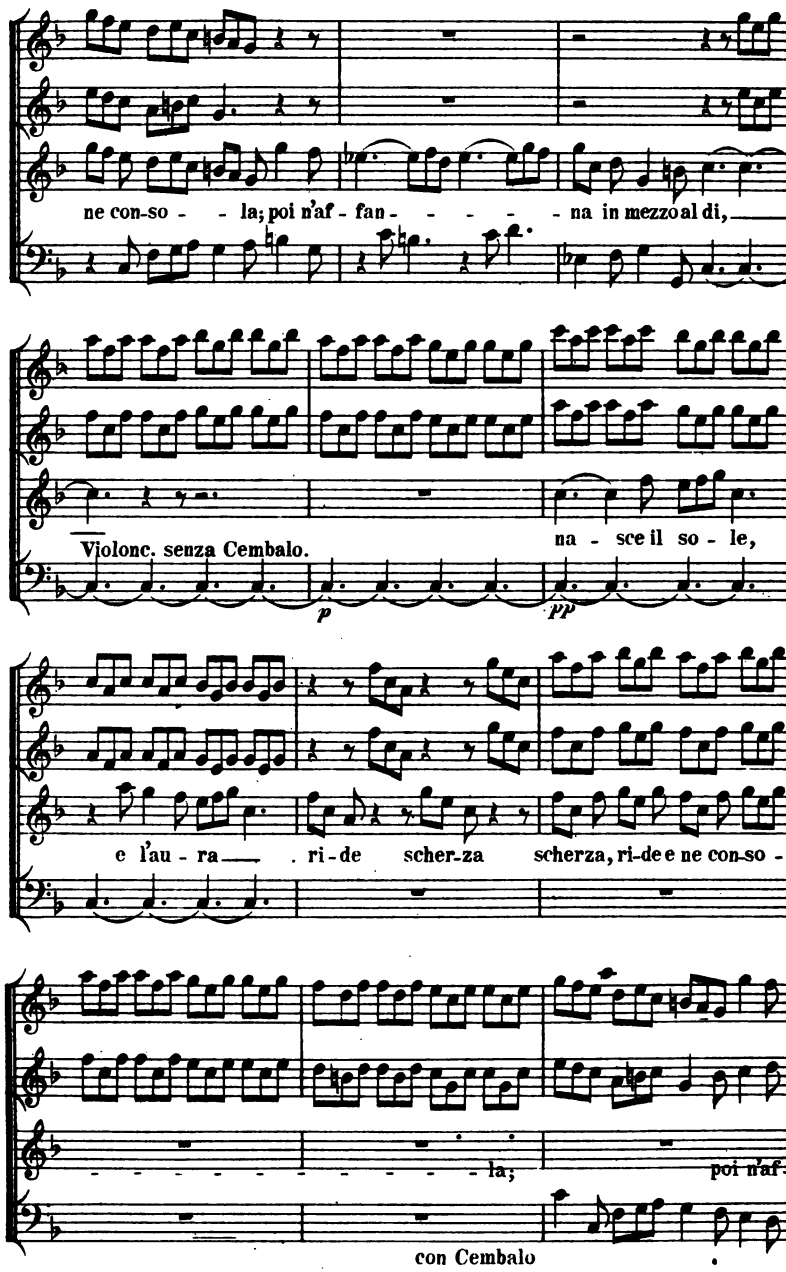


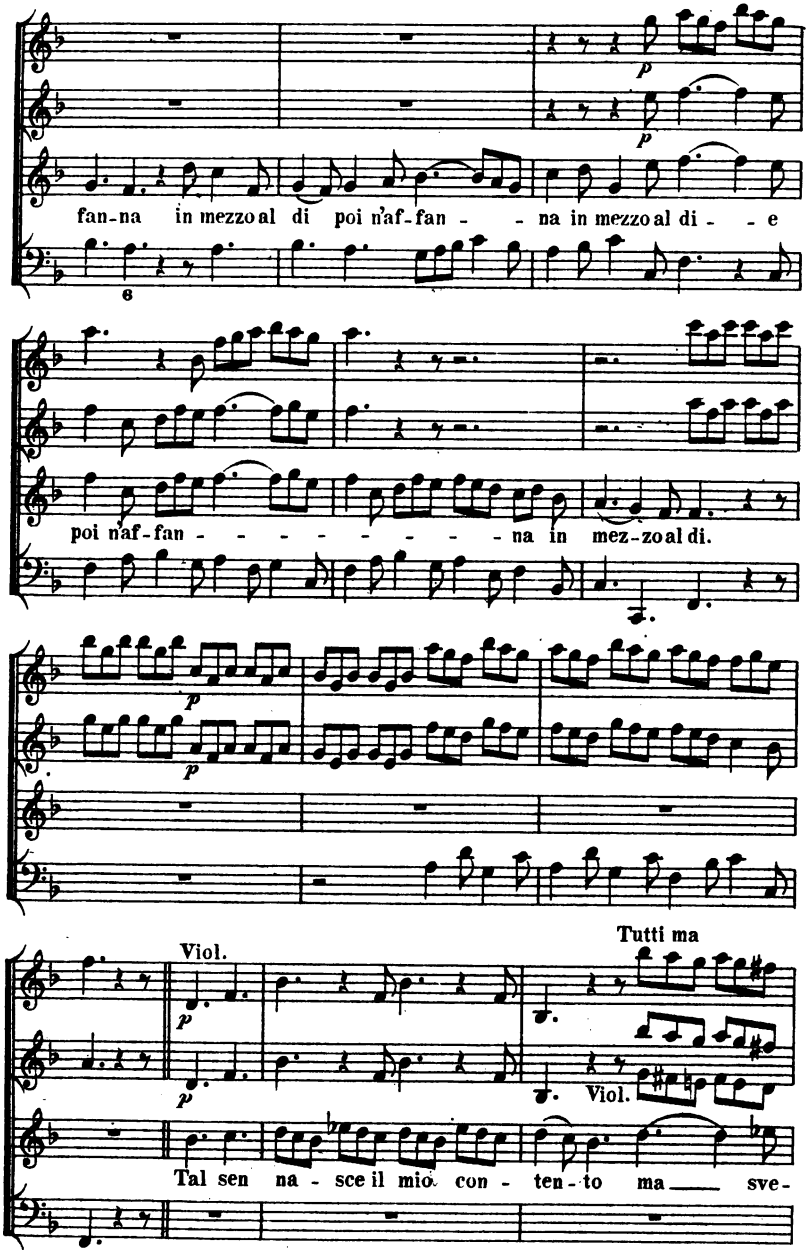
Nº 2. ARIE aus RODRIGO.

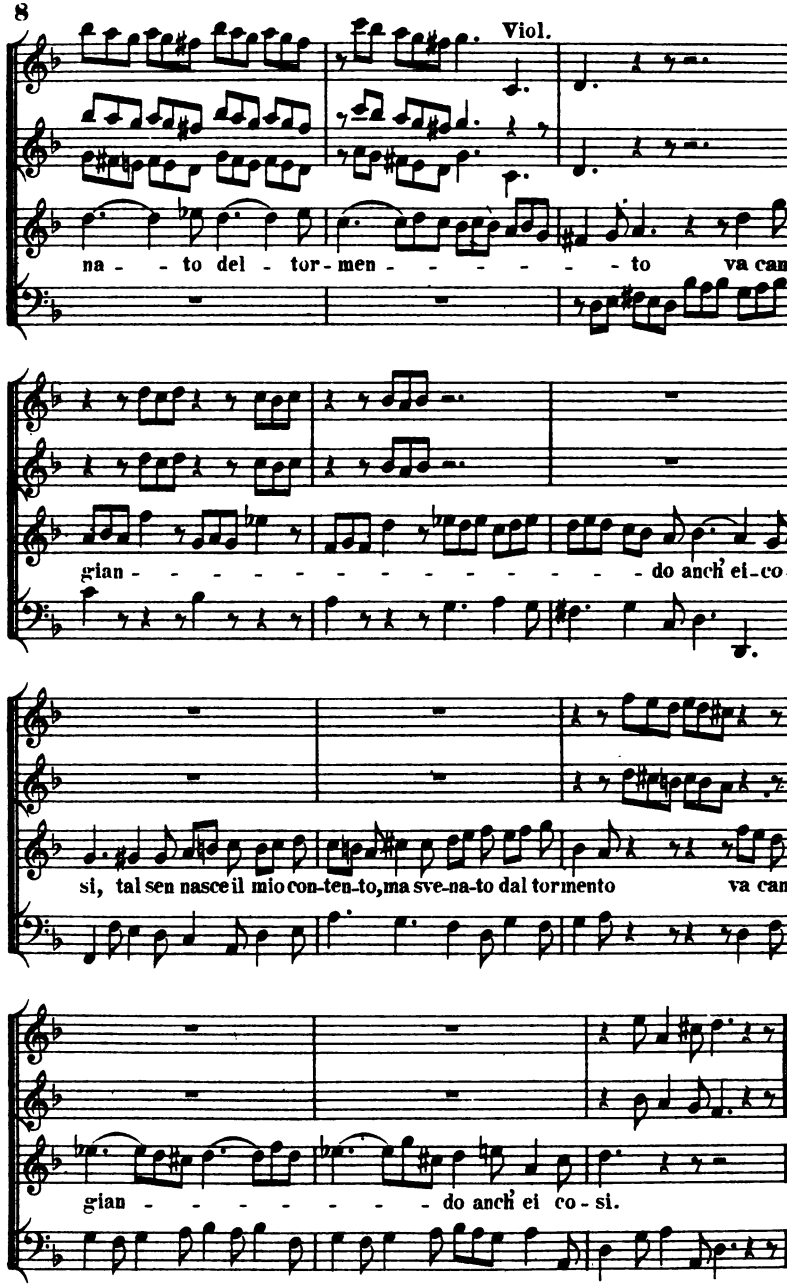
Allegro.



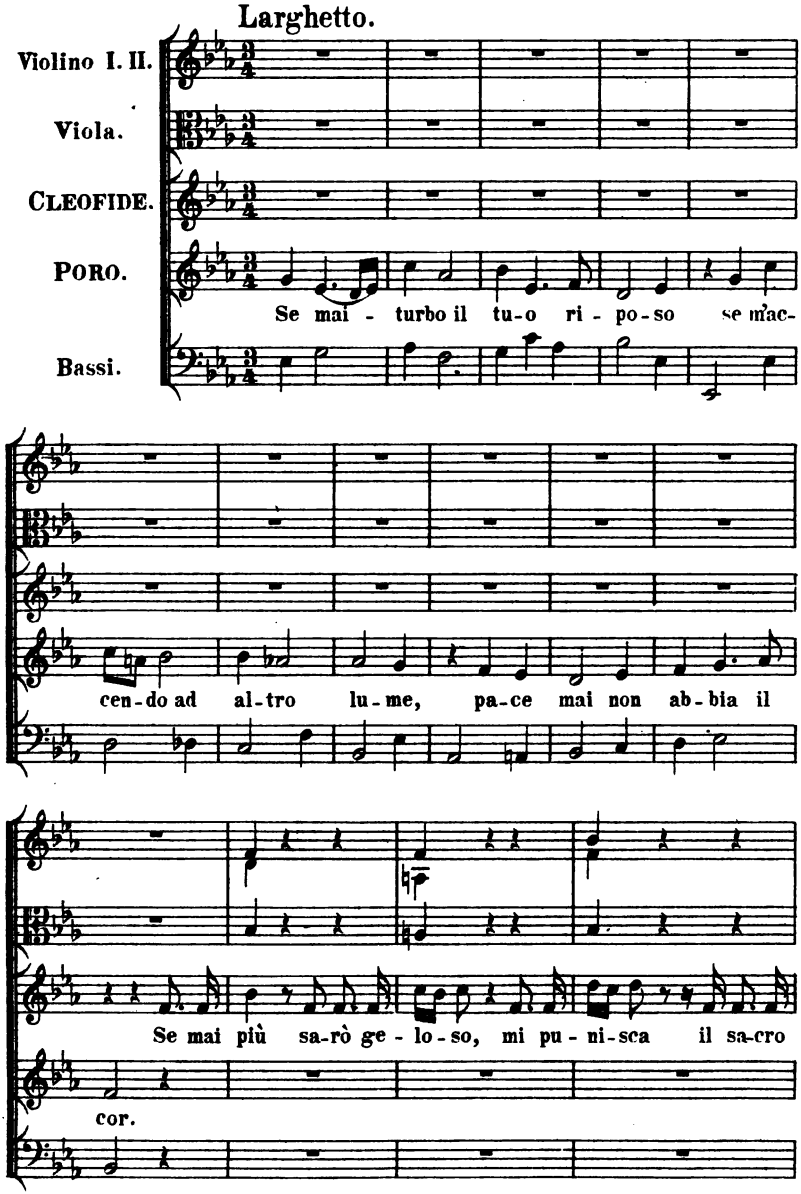

p
p
Viol.
p
Viol.
p
Na - sce il sol e
Tutti.
Tutti.
l'au - ra vo - la ri - de scher-za e

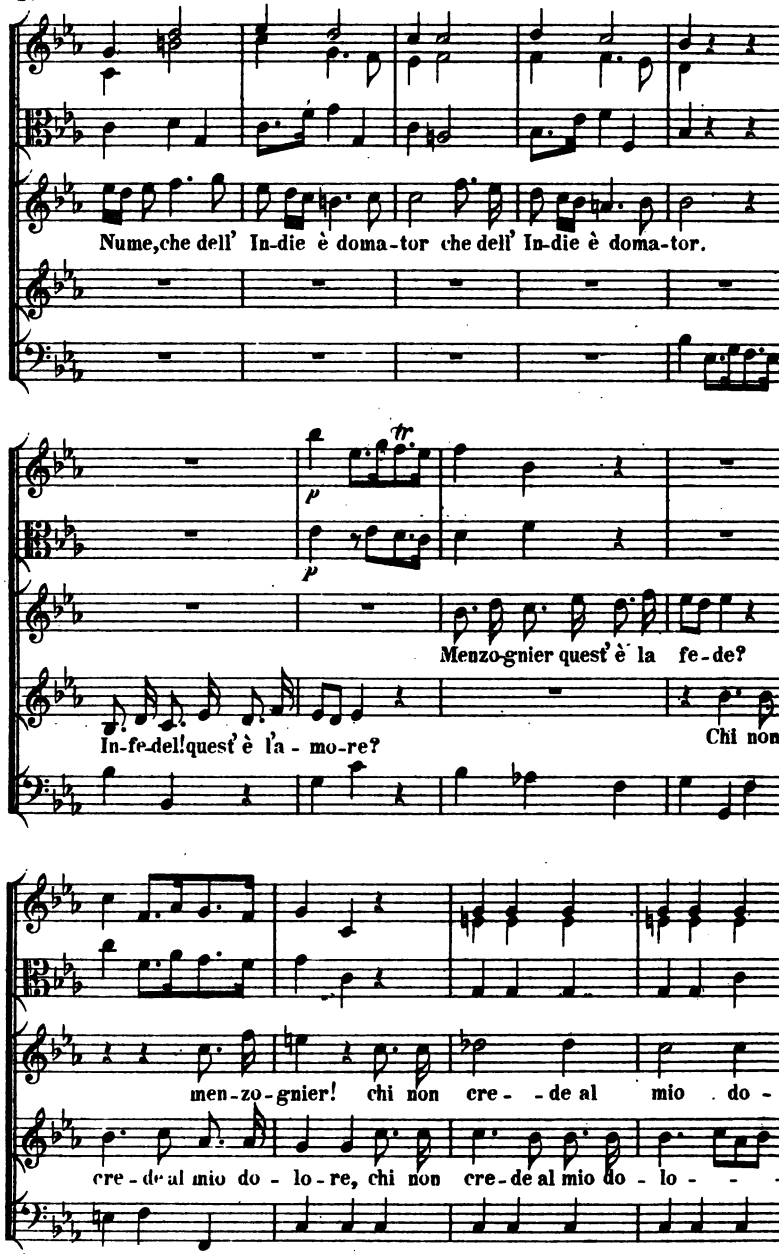

ne con-so - - la; poi n'af - fan - - - - - na in mezzo al di,
Violonc. senza Cembalo.
na - sce il so - le,
p
pp
e l'au - ra . ri - de scher-za scherza, ri-de e ne con-so -
la;
poi n'af -
con Cembalo

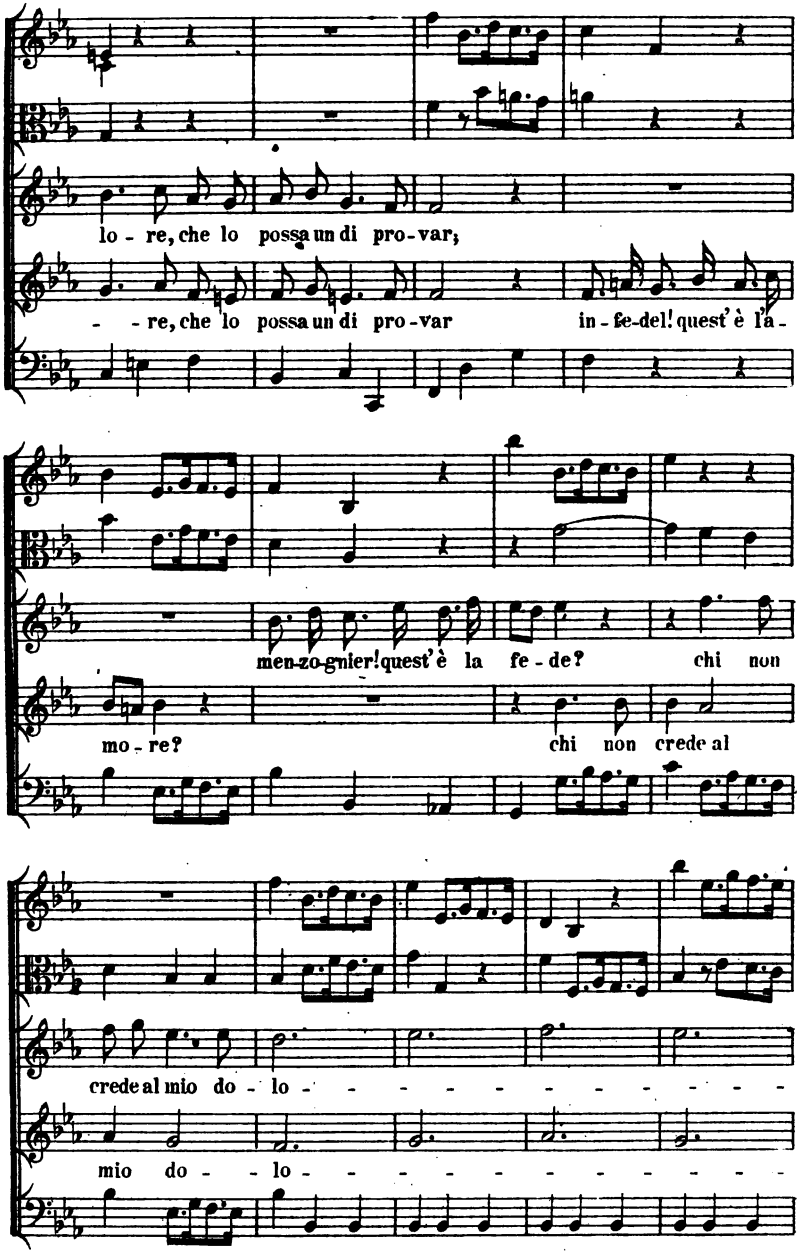

p
p
fan-na in mezzo al di poi n'af-fan - - na in mezzo al di - - e
poi n'af-fan - - - - - - - - na in mez-zo al di.
p
p
Viol.
Tutti ma
p
p
Viol.
Tal sen na - sce il mio con - ten - to ma sve-

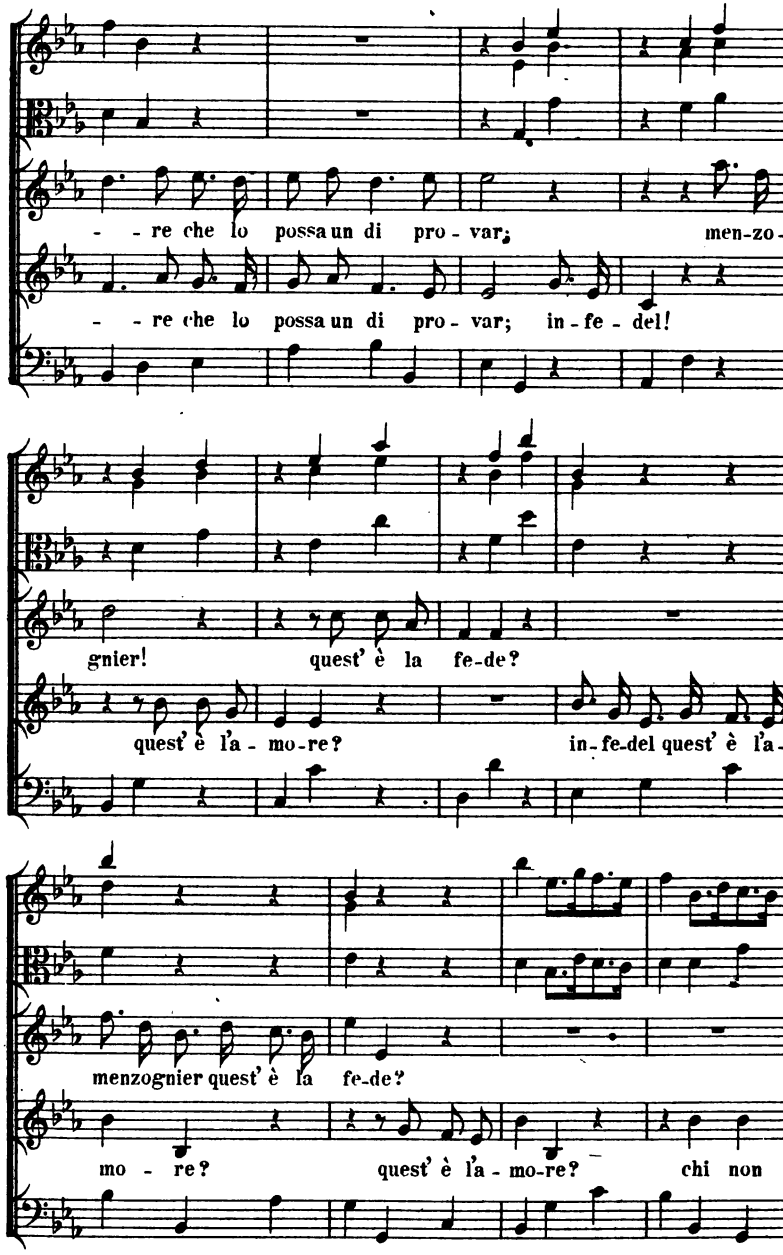

Viol.
na - - to del - tor-men - - - - - - to va can-
gian - - - - - - - - - - - - - - - do anch' ei-co-
si, tal sen nasce il mio con-ten-to, ma sve-na-to dal tormento va can-
gian - - - - - - - - do anch' ei co - si.

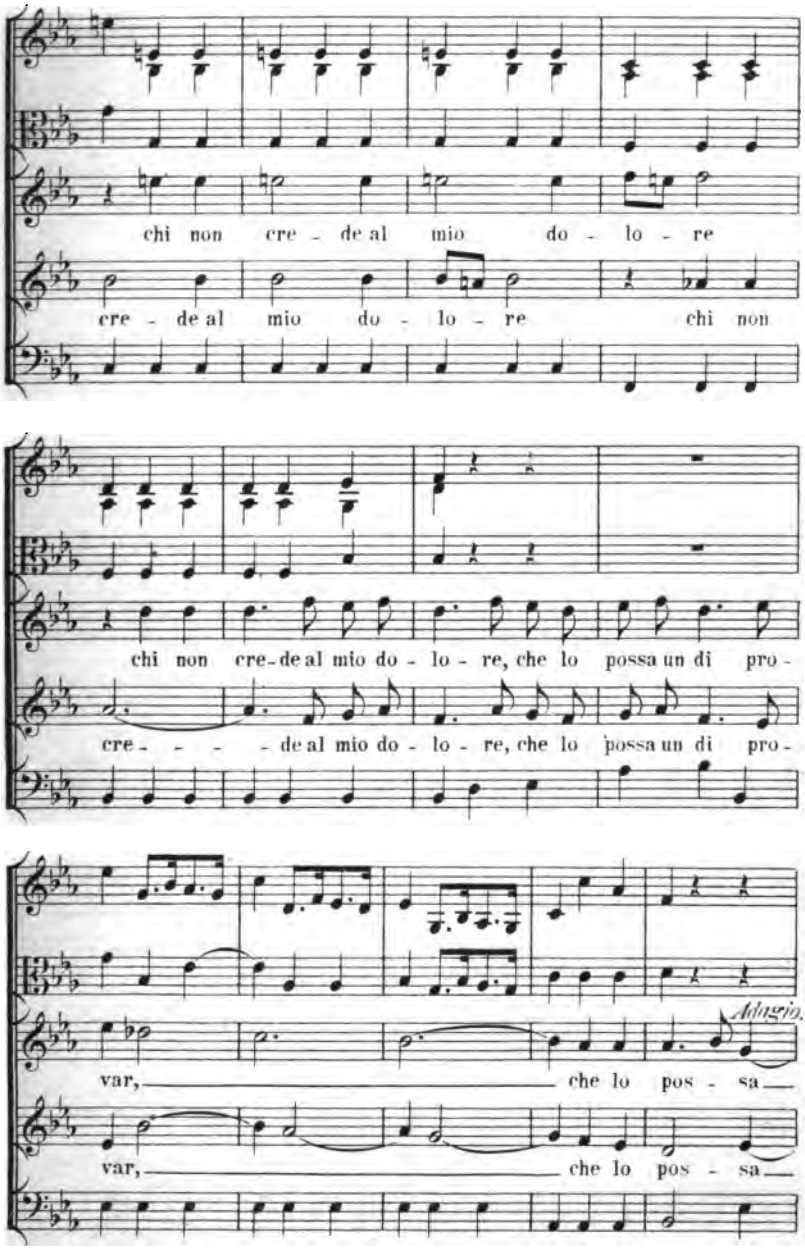
Nº 3. DUETT aus PORO.

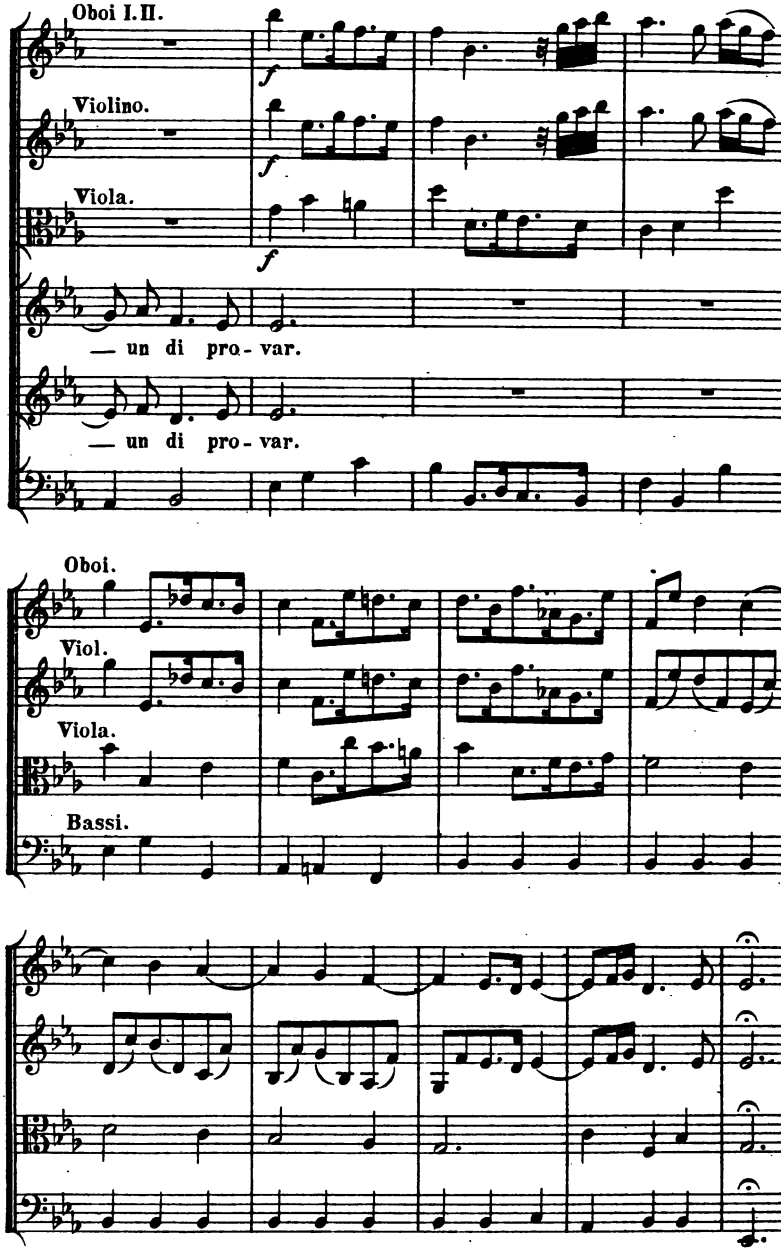


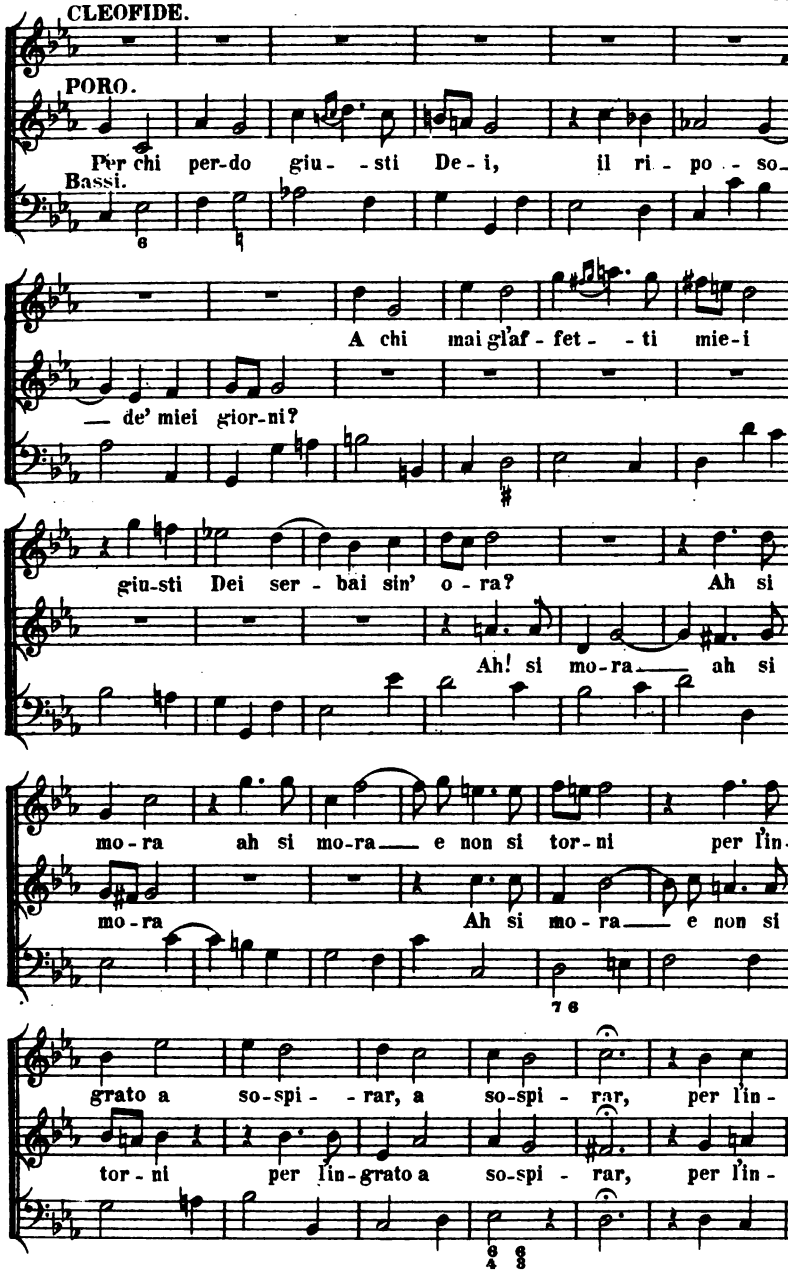

Nume, che dell' In-die è doma-tor che dell' In-die è doma-tor.
p
p
Menzo-gnier quest' è la fe-de?
In-fe-del! quest' è l'a-mo-re?
Chi non
men-zo-gnier! chi non cre- -de al mio do-
cre-de al mio do-lo-re, chi non cre-de al mio do-lo- - -

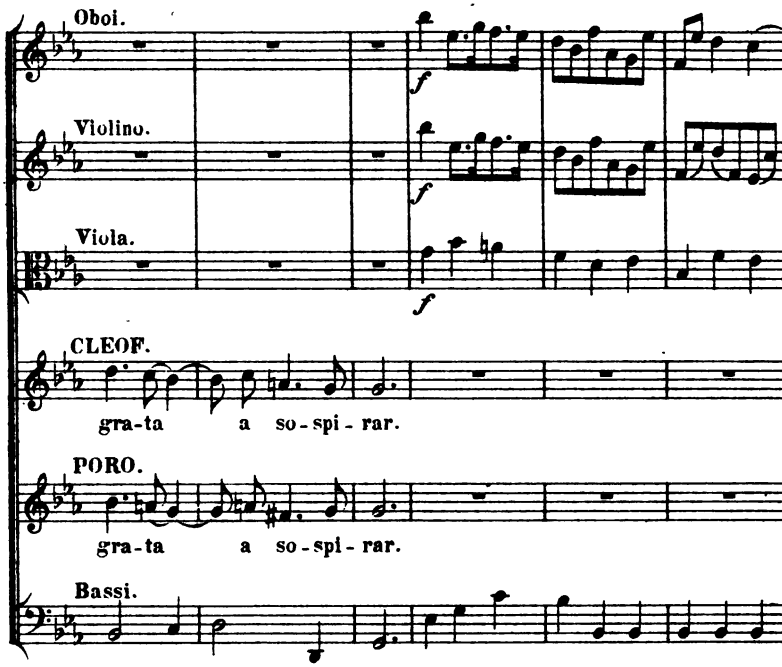

lo - re, che lo possa un di pro-var;
- - re, che lo possa un di pro-var in-fe-del! quest'è l'a-
men-zo-gnier! quest'è la fe-de? chi non
mo-re? chi non crede al
crede al mio do - lo - - - - - - - - - - -
mio do - - lo - - - - - - - - - - -

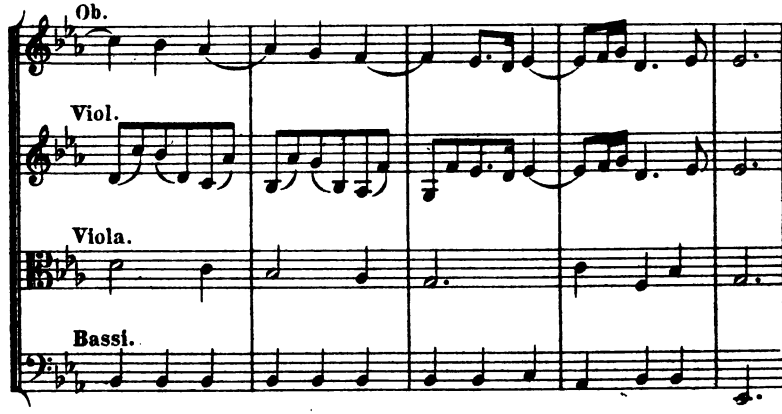

- - re che lo possa un di pro - var; men-zo-
- - re che lo possa un di pro - var; in - fe - del!
gnier! quest' è la fe-de?
quest' è l'a - mo-re? in-fe-del quest' è l'a-
menzognier quest' è la fe-de?
mo - re? quest' è l'a - mo-re? chi non


chi non cre - de al mio do - lo - re
cre - de al mio do - lo - re chi non
chi non cre-de al mio do - lo - re, che lo possa un di pro -
cre - - - de al mio do - lo - re, che lo possa un di pro -
Adagio.
var, che lo pos - sa
var, che lo pos - sa


Oboi I. II.
Violino.
Viola.
— un di pro - var.
— un di pro - var.
Oboi.
Viol.
Viola.
Bassi.


CLEOFIDE.
PORO.
Per chi per-do giu- -sti De- i, il ri- po- so—
Bassi.
A chi mai gl'af- fet- -ti mie- i
— de' miei gior-ni?
giu-sti Dei ser- bai sin' o- ra? Ah si
Ah! si mo-ra— ah si
mo-ra ah si mo-ra— e non si tor- ni per l'in-
mo-ra Ah si mo-ra— e non si
grato a so-spi- -rar, a so-spi- rar, per l'in-
tor- ni per l'in-grato a so-spi- rar, per l'in-


Oboi.
Violino.
Viola.
CLEOF.
gra-ta a so-spi-rar.
PORO.
gra-ta a so-spi-rar.
Bassi.


Ob.
Viol.
Viola.
Bassi.

Da Capo